

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (1920—1990)

Учебное пособие

2-е издание, стереотипное

Под общей редакцией А.И. Смирновой

*Рекомендовано Советом по филологии УМО
по классическому университетскому образованию
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению 520300
и специальности 021700 — Филология*

Москва
Издательство «Флинта»
2012

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Л64

Под общей редакцией А.И. Смирновой

К о л л е к т и в а в т о р о в:

С.В. Баранов, С.С. Васильева, С.Ю. Воробьева,
С.Б. Калашников, А.С. Карпов, Ю.Н. Ковалева,
В.В. Компанец, Т.В. Лебедева, А.В. Млечко,
Н.Н. Нартыев, О.А. Павлова, А.И. Смирнова, Н.М. Щедрина

Л64 Литература русского зарубежья (1920—1990) [Электронный ресурс] : учеб. пособие / под общ. ред. А.И. Смирновой. — 2-е изд., стер. — М. : Флинта, 2012. — 640 с.

ISBN 978-5-89349-674-1

В учебном пособии рассматривается литература русского зарубежья 1920—1990-х годов — творчество писателей, составивших три волны эмиграции: произведения прозаиков и поэтов старшего и младшего поколений (первая волна), характеризуется русский зарубежный литературный процесс 1940—1960-х годов (вторая волна), анализируются проза и поэзия представителей третьей волны эмиграции.

Для студентов, аспирантов, преподавателей филологических факультетов вузов, учителей-словесников, а также всех, кто интересуется историей отечественной литературы XX века.

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-89349-674-1

© Издательство «Флинта», 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Введение (<i>А.И. Смирнова, А.В. Млечко</i>)	5
---	---

I. ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1920—1930-х ГОДОВ (ПЕРВАЯ ВОЛНА)

Литературная, культурная и общественная жизнь русского зарубежья (1920—1930-е годы): течения, объединения, периодика и издательские центры (<i>А.В. Млечко</i>)	11
---	----

Прозаики старшего поколения

Иван Бунин (<i>А.И. Смирнова</i>)	36
Александр Куприн (<i>А.И. Смирнова</i>)	52
Иван Шмелев (<i>В.В. Компанеец</i>)	64
Борис Зайцев (<i>Н.М. Щедрин</i>)	79
Дмитрий Мережковский (<i>Н.Н. Нартыев</i>)	97
Алексей Ремизов (<i>С.Ю. Воробьева</i>)	108

Поэты старшего поколения

Константин Бальмонт (<i>Н.Н. Нартыев</i>)	120
Зинаида Гippiус (<i>Н.Н. Нартыев</i>)	129
Вячеслав Иванов (<i>С.Б. Калашников</i>)	139
Владислав Ходасевич (<i>С.В. Баранов</i>)	151
Марина Цветаева (<i>С.Б. Калашников</i>)	160
Георгий Иванов (<i>С.Б. Калашников</i>)	173
Георгий Адамович (<i>С.Б. Калашников</i>)	187

Писатели-«сатириконцы»

Аркадий Аверченко (<i>А.В. Млечко</i>)	195
Тэффи (<i>С.С. Васильева</i>)	207
Саша Чёрный (<i>С.В. Баранов</i>)	220

Младшее поколение эмиграции

Марк Алданов (<i>А.В. Млечко</i>)	232
Михаил Осоргин (<i>Ю.Н. Ковалева</i>)	245
Владимир Набоков (<i>А.В. Млечко</i>)	269
Гайто Газданов (<i>А.И. Смирнова</i>)	295
Борис Поплавский (<i>С.В. Баранов</i>)	314
«Молодая» поэзия (<i>С.Б. Калашников</i>)	323
Арсений Несмелов (<i>Н.Н. Нартыев</i>)	365

II. ВОЙНА И ЗАРУБЕЖНАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (ВТОРАЯ ВОЛНА)

Русское зарубежье 1940—1960-х годов: культура и периодика (<i>А.В. Млечко</i>)	380
Игорь Чиннов (<i>Н.Н. Нартыев</i>)	385
Иван Елагин (<i>Т.В. Лебедева</i>)	403

III. ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭМИГРАЦИЯ 1960—1990-х ГОДОВ (ТРЕТЬЯ ВОЛНА)

Проза (<i>С.С. Васильева, О.А. Павлова</i>)	444
Александр Солженицын (<i>В.В. Компанеец</i>)	465
Василий Аксенов (<i>С.Ю. Воробьева</i>)	493
Владимир Максимов (<i>Н.М. Щедрина</i>)	513
Сергей Довлатов (<i>А.С. Карпов</i>)	531
Саша Соколов (<i>С.В. Баранов</i>)	543
Поэзия русской эмиграции 1970—1990-х годов (<i>С.Б. Калашиников</i>)	552
Иосиф Бродский (<i>С.Б. Калашиников</i>)	598
Рекомендуемая литература	632

Введение

Глеб Струве в работе «Русская литература в изгнании» пишет: «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, больше будут содействовать обогащению этого общего русла, чем воды внутрироссийские»¹. Предсказание ученого сбылось, к счастью, еще в XX в. И сегодня уже не вызывает сомнений тот факт, что русская литература, насильственно разделенная на две ветви, составляет единое целое.

Литература русского зарубежья, оторванная от «метрополии», возникшая и развившаяся на «других берегах», по праву считается настоящим феноменом русской культуры XX столетия. Его исследователи обращают внимание на правомерность появления самого понятия *русское зарубежье*, которое «наиболее рельефно» отражает и выражает «существование за границей как бы второй («малой») России — особого самодостаточного «мира» со своим образом жизни и устоями, взаимоотношениями и привязанностями, существование внутри которого как бы воспроизводило бытие на утраченной родине»². Не всякая национальная литература имеет своего «двойника», который, впрочем, зачастую является носителем совсем иных, как в зеркальном отражении, качеств.

Возникновение русского зарубежья связано с первой волной эмиграции, пик которой пришелся на конец 1910-х—начало 1920-х гг. «Русские изгнанники сыграли уникальную и, к сожалению, до конца все еще не оцененную роль в достижениях человеческой цивилизации XX века»³. Среди них были выдающиеся писатели, философы, художники, ученые, прославившие свои имена в разных областях знания. И эмиграция была воспринята большинством как национальная трагедия. Владислав Ходасевич писал: «Русская литература разделена надвое. Обе ее половины еще живут, подвергаясь мучительствам, разнородным по форме и по причинам, но одинаковым по последствиям»⁴.

Вторая волна эмиграции явилась реакцией на войну 1941—1945 гг., продолжившись и в послевоенные годы (время «оттепели»). Третья волна связана с диссидентским движением в СССР, когда страну вынужденно покидает часть творческой интеллигенции (1960—1980-е гг.). Начиная с середины 1920-х гг. в эмигрантской печати развернулась длительная дискуссия о судьбе и будущем русской зарубежной литературы, о ее «жизнеспособности». Эта проблема возникала перед участниками литературного процесса каждой из трех волн, и прогнозы зачастую оказывались пессимистическими. Так, критик Марк Слоним выразил сомнение по поводу возможности существования эмигрантской литературы как живого, развивающегося целого. Он писал: «Но, к счастью,

эмигрантская литература лишь ветвь на общем стволе. Она жива постольку, поскольку жив ствол; она питается его соками, она расцветает, если обмен этот жив и полон, и засыхает, едва он прекращается»⁵.

Важность этой взаимосвязи осознавалась многими — как представителями самого литературного процесса, так и его исследователями. В частности, Глеб Струве подчеркивал, что речь идет о самой возможности существования литературы в отрыве от родины, от развивающегося языка, без продолжения — смены поколений. И тем важнее было сохранить все то ценное, что создавалось в изгнании.

В ответ на предложение Василия Вырубова подумать об издании книги-памятника русской эмиграции Г. Адамович делится с ним примерным планом предполагаемого издания, воспринимая подготовку «золотой книги» русского зарубежья как долг и перед эмиграцией, и перед отечеством. В 1961 г. он пишет: «Сорок лет — срок для всякой эмиграции огромный. Первое и даже второе поколение русского зарубежья, что же закрывать на это глаза, доживает свой век, а “смены” нет, и если бы даже она появилась, то многого уже не знала бы, да и, пожалуй, не поняла бы»⁶. Именно поэтому важно было запечатлеть как исторический опыт старшего поколения эмиграции, так и художественные искания, сохранить верность национальным традициям.

«...Главным и определяющим для российских интеллигентов, считавших себя носителями и хранителями национальной культуры, оставался морально-нравственный стимул поведения, осознание собственной, если не мессианской, то, несомненно, исключительной исторической миссии. Задачи служения “русской идее” ставились ими достаточно широко. Во-первых, они считали своей первостепенной задачей сохранение в изгнании накопленных духовных ценностей, исторической памяти, национального опыта с тем, чтобы не прервалась связь времен и поколений, чтобы сохранялась основа для будущего возрождения России. Во-вторых, они считали своим долгом познакомить Запад с достижениями отечественной мысли и культуры в различных областях человеческого знания»⁷.

Начало изучению литературы русского зарубежья положили сами эмигранты. И сегодняшнее отечественное литературоведение опирается на давние традиции, сложившиеся на Западе, в осмыслении культурного наследия русской эмиграции. Однако, несмотря на то что в нашей стране в 1990-е гг. изучение «параллельной ветви» русской словесности выдвинулось в число «магистральных линий» литературной науки, многие вопросы пока не только не решены, но и не поставлены. Трудно не согласиться с высказыванием А. Чагина: «Мысль о единстве русской литературы, а если говорить точнее — о русской литературе XX века как о внутренне целостном явлении стала сегодня вроде бы общепринятой,

она утверждается во многих работах, объединяя позиции большинства современных исследователей. На самом же деле положение здесь более сложное...»⁸. Ученый предостерегает против упрощенного подхода к решению этой проблемы. И предлагает исходить из «формулы»: *«одна литература и два литературных процесса»*⁹ (курсив автора. — А.С., А.М.).

К числу актуальных задач следует отнести, во-первых, детальное исследование каждого из этих процессов, или ветвей, русской литературы; во-вторых, изучение русской литературы XX в. как сложной, противоречивой, эстетически многообразной целостности с учетом взаимодействия двух составляющих ее потоков (литература диаспоры и метрополии). Предлагается рассматривать эту целостность как систему, внутри которой устанавливаются свои сложные отношения между составляющими ее подсистемами. Так, Л. Флейшман в 1978 г. на симпозиуме в Женеве, посвященном проблеме существования двух литератур («одна или две русские литературы»), говорил о «системных отношениях метропольной и эмигрантской подсистем и их взаимодействии»¹⁰. Подобный подход к решению проблемы единства русской литературы представляется продуктивным и открывает новые перспективы в изучении литературного процесса XX в.

Что же касается самого взаимодействия между эмиграцией и метрополией, то оно проявлялось многообразно. Вячеслав Костиков отмечает, что «в жизни эмиграции при всей ее многоплановости, разобщенности, противоречиях есть определенная логика. И логика эта определялась не столько внутренней жизнью русского зарубежья, сколько постоянным, временами навязчивым соотношением себя с оставленным отечеством»¹¹. Кроме того, стремление сохранить связь с родиной отличает изгнанников с самого начала их пребывания в эмиграции. Это отразилось в переписке (в архивах Западной Европы и США хранятся значительные подборки писем, датированных 1920—1930 гг.), в использовании возможности любых контактов, в том числе через знакомство с новыми изданиями. Так, в первом номере нового журнала «Русская книга» за 1921 г. А.С. Яценков писал: «Для нас нет в области книги разделения на советскую Россию и на эмиграцию. Русская книга, русская литература едины на обоих берегах. И мы будем стремиться к тому, чтобы наш журнал получил доступ и в Россию. Для того, чтобы наилучшим образом достигнуть этой цели, мы будем оставаться вне всякой политической борьбы и вне каких бы то ни было политических партий»¹².

Правоммерно говорить о системных отношениях внутри целостности, имея в виду русскую литературу XX в., еще и потому, что ее соединяют с классической традицией прочные преемственные связи, что оба потока имеют один исток. И это хорошо осознавали сами эмигранты. Так, З. Шаховская, характеризуя творчество писателей старшего поко-

ления, оставшихся в России и оказавшихся в эмиграции, подчеркнула: «Они были воспитанниками одной и той же культуры и от этой годами приобретенной, *главнейшей общности* (курсив наш. — А.С., А.М.), которая стала частью их самих, ни одни, ни другие отойти не могли. Для этого поколения писателей — беря понятие “поколение” широко — не было и речи о двух литературах»¹³.

Верность традициям национальной культуры как залог сохранения внутреннего единства русской литературы сегодня ни у кого не вызывает сомнений. В то же время требуют решения такие задачи, как анализ итогов («приобретений» и «потерь») параллельного развития двух литературных процессов, изучение способов взаимодействия между ними и возможности взаимовлияния; исследование роли русского языка в эстетическом самоопределении каждой из подсистем, национального образа мира в них; выявление закономерностей художественного развития, определение характера взаимодействия с мировым литературным процессом. Е.П. Чельшев подчеркивает важность решения проблемы преемственности, требующей «сопоставления литературы метрополии и диаспоры, причем не в пространственно-географическом, а в культурно-историческом, идейно-эстетическом плане, предусматривающем анализ соотношения классической и новой литературы, всей суммы литературно-классических и философских концепций как с той, так и с другой стороны»¹⁴.

Только детальное и разностороннее исследование каждой из подсистем позволит продвинуться на пути осмысления складывающихся отношений между ними и осознания единства и целостности русской национальной литературы. «Впереди задача создания единой истории русской литературы XX века, решить которую можно лишь совместными усилиями ученых, литераторов, культурологов и философов»¹⁵. На сегодняшний день в изучении феномена русского зарубежья многое уже сделано и у нас в стране. Так, вышли «Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940)» в трех томах, энциклопедический биографический словарь «Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века»; издана «Хроника научной, культурной и общественной жизни» 1920—1940 годов, «Русское зарубежье» (Франция) в четырех томах; опубликованы два выпуска «Литература русского зарубежья. 1920—1940», подготовленные ИМЛИ; появились антологии: «Литература русского зарубежья» в шести томах и «Мы жили тогда на планете другой...» (Антология поэзии русского Зарубежья. 1920—1990: Первая и вторая волна) в четырех книгах. Увидело свет множество работ, посвященных творчеству отдельных авторов русского зарубежья, преимущественно писателей первой волны; выборочно исследуются проза и поэзия первой и третьей волн эмиграции. Проведение научных кон-

ференций по русскому зарубежью приняло систематический характер, издание их материалов также активизирует решение исследовательских задач.

Наряду с этим появляется и учебная литература, посвященная изучению литературы русского зарубежья (книги В.В. Агеносова, Т.П. Бушлаковой, О.Н. Михайлова, А.Г. Соколова и др.). Однако комплексных исследований, представляющих русский литературный процесс за рубежом как целостность, немного. Предлагаемое вниманию читателей учебное пособие и призвано в какой-то степени восполнить недостаток таких работ, где материал подавался бы не только систематически-обзорно, но и с максимально возможным учетом его специфики и литературоведческой рецепции. Авторы настоящей книги последовательно ориентировались на программу курса «История литературы русского зарубежья XX века», подготовленную А.Г. Соколовым (см.: Программы по истории русской литературы XX века (1890—1990). М.: Изд-во МГУ, 1997). В то же время в систематизации изучаемого материала (первая волна эмиграции) учитывалась концепция Глеба Струве, изложенная в его классической работе «Русская литература в изгнании» (1956), в которой он, дифференцируя прозу и поэзию, достаточно удачно различает писателей русского зарубежья «старшего» и «младшего» поколений. Старшее поколение составляют те авторы, творчество которых в большей степени определилось еще до эмиграции, соответственно младшее — те, кто состоялся как писатель уже в отрыве от родины.

Мы стали свидетелями того, как «временно отведенный в сторону поток общерусской литературы» влился, по словам Глеба Струве, «в общее русло этой литературы», изменив ее облик. Поэтому представить русскую литературу как целостность, на наш взгляд, совершенно невозможно без богатейшего духовного наследия русского зарубежья. Его феномен был вызван к жизни во многом трагичными для России событиями XX столетия и сыграл роль своеобразного «гаранта» единства русской культуры: «Русское поле в зарубежье засеивалось вновь и вновь, и то, что было бы обречено на погибель здесь, Божьим промыслом возрастало на ниве зарубежной. Такова сила целостности русской культуры»¹⁶. Таким образом, без изучения и осмысления феномена русского зарубежья невозможно понять историю отечественной словесности как историю «великой, единой и неделимой русской литературы XX столетия, объединяющей как произведения подцензурной метрополии, так и эмиграции»¹⁷.

1. *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании. 3-е изд., испр. и доп. Париж; М., 1996. С. 22.

2. Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 5.

3. Там же. С. 6.
4. *Ходасевич В.* Литература в изгнании // *Колеблемый треножник*. М., 1991. С. 466.
5. *Слоним М.* Живая литература и мертвые критики // *Литература русского зарубежья*. Т. 1. Кн. 2. М., 1990. С. 385.
6. *Адамович Г.* Вклад русской эмиграции в мировую культуру. Париж, 1961. С. 14.
7. Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. С. 5—6.
8. *Чагин А.* Расколота лира (Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920—1930-е годы). М., 1998. С. 13.
9. Там же. С. 23.
10. *Флейшман Л.* Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции // *Одна или две русских литературы?* Lausanne, 1981. С. 65.
11. *Костиков В.В.* Не будем проклинать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции). М., 1990. С. 8.
12. *Русская книга*. 1921. № 1.
13. *Одна или две русских литературы?* С. 53.
14. *Чельшиев Е.П.* Культурное наследие русской эмиграции // *Литература русского зарубежья: 1920—1940*. М., 1993. С. 18—19.
15. Там же. С. 25.
16. *Николюкин А.* Без нас нет России (Из истории русской зарубежной культуры) // *Русский Нью-Йорк: Антология «Нового Журнала»*. М., 2002. С. 10.
17. *Михайлов О.Н.* Литература русского зарубежья. М., 1995. С. 3.

I. ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1920—1930-х ГОДОВ (ПЕРВАЯ ВОЛНА)

ЛИТЕРАТУРНАЯ, КУЛЬТУРНАЯ И ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (1920—1930-е ГОДЫ): ТЕЧЕНИЯ, ОБЪЕДИНЕНИЯ, ПЕРИОДИКА И ИЗДАТЕЛЬСКИЕ ЦЕНТРЫ

Среди достаточно большого количества центров русского рассеяния (Берлин, Париж, Прага, София, Белград, Харбин и др.) традиционно «столицами» считаются Берлин и Париж. Их роль в жизни русского зарубежья далеко не равнозначна. В 1920—1924 гг. ведущим интеллектуальным и литературным центром был Берлин, а центром политическим — Париж.

Такое положение дел объяснялось объективными причинами. В Германии послевоенного периода была инфляция, позволявшая держать хороший обменный курс русского конвертируемого рубля времен нэпа. Это способствовало предпринимательской деятельности русских эмигрантов, в том числе и издательской. Кроме того, если в других западно-европейских странах Советская Россия не была еще признана, то с Веймарской республикой уже были установлены вполне дружественные отношения. Здесь возникли издательства, ориентированные как на эмигрантский, так и на советский книжный рынок. Самым крупным из них было издательство З.И. Гржебина, печатавшее и советских, и эмигрантских авторов. Гржебин перенес свою деятельность в конце 1920 г. из Петрограда в Стокгольм, а затем в Берлин, где работали такие издательства, как «Слово», И.П. Ладыжникова, «Эпоха», «Геликон», «Грани», «Русское Творчество», «Университетское Издательство», «Мысль» и др.

Книгоиздательством З.И. Гржебина был задуман и частично воплощен в жизнь проект издания русской литературы (сочинения А.К. Толстого, И.С. Тургенева, Ф. Сологуба, А. Ремизова, Б. Пильняка, Е. Замятина, М. Горького, О. Форш, Б. Зайцева, А.Н. Толстого и др.). Но в начале 1921 г. Госиздат фактически прервал отношения с этим издательством. Дела Гржебина пошли плохо, и в 1925 г. он переехал в Париж, где пытался наладить издательскую деятельность, но берлинского успеха ему повторить не удалось.

В те годы в Берлине выходило достаточно много русских газет и журналов. Наряду с сугубо эмигрантскими изданиями («Руль», «Голос России», «Дни», «Время», «Грядущая Россия» и др.) здесь выходили и просоветские «Новый мир» и «Накануне». Уже это позволяет говорить о том, что особенностью берлинского периода русского рассеяния было относительно свободное общение между эмигрантскими и советскими авторами — русское культурное пространство еще ощущалось единым, нерасчлененным.

Так, местом встреч писателей был созданный в Берлине, по образцу петроградского, Дом Искусств, на собраниях которого читали свои произведения, например, А. Ремизов, В. Ходасевич, В. Шкловский и В. Маяковский. Дом Искусств не раз делал акцент на своей аполитичности, что, возможно, повлияло на его широкую популярность. С 1923 г. в Берлине был открыт Клуб Писателей, в рамках которого тоже встречались советские и эмигрантские авторы. Эта свобода общения объяснялась рядом причин и не в последнюю очередь относительной «лояльностью» советской власти, преследовавшей, конечно, свои цели. Да и многие писатели занимали в это время «промежуточное» положение в оценке Советской России, достаточно назвать имена А. Белого, И. Эренбурга, М. Горького, В. Шкловского и др.

Одним из свидетельств такого положения дел был выпуск в Берлине журнала литературы и науки «Беседа» (1923–1925), задуманного Горьким как издание, ориентированное на российского читателя. Кроме Горького, в издании журнала принимали участие Б.Ф. Адлер, А. Белый, Ф.А. Браун и В. Ходасевич. Журнал преследовал «просветительские» цели, намереваясь восполнить ту духовную лакуну, которая образовалась в Советской России. Вышло семь номеров журнала. Помимо произведений зарубежных авторов (в «Беседе» впервые увидели свет некоторые сочинения Джона Голсуорси, Романа Роллана, Стефана Цвейга, Мея Синклера и др.), в журнале очень активно печатались русские авторы, и «русская тема» занимала в нем приоритетное положение. Публиковались произведения самого Горького (рассказы, очерки, заметки, воспоминания), а также проза, стихи, переводы, критические и научные работы А. Блока, А. Белого, Ф. Сологуба, В. Ходасевича, А. Ремизова, Л. Лунца, В. Шкловского, Вл. Лидина, К. Чуковского, Н. Оцуца и др.

Журнал считался «аполитичным», на его страницах соседствовали авторы весьма различных, а порой и противоположных идейных воззрений. Как уже отмечалось, «Беседа» была предназначена прежде всего для советского читателя, но Горькому так и не удалось распространить журнал в России, несмотря на его декларируемую «беспартийность»: «Конечно, писатель ставил перед собой невыполнимую задачу — быть над схваткой, ориентируясь на страну, охваченную революцион-

ными переменами. Поэтому... аполитичность не спасла журнал от предвзятых политических и идеологических обвинений. Тем не менее в “Беседе” считалось, что у нее не должно быть не только левых и правых, но и правых и неправых. Она должна была объединить писателей и ученых в советской России и за рубежом, сблизить советскую и эмигрантскую литературы. ...Свободная, бесцензурная, беспартийная “Беседа”, интернациональная в лучшем смысле этого слова, стоящая “над схваткой”, утверждающая высокие гуманистические идеи и общечеловеческие ценности культуры, нравственности и морали, не могла быть допущена режимом»¹.

Непростой диалог с «метрополией» отражала и выходившая в Берлине газета «Накануне» (1922—1924), на страницах которой звучали «сменовеховские» идеи.

Постепенно относительно благополучная берлинская жизнь русского рассеяния была нарушена, и столица Германии потеряла статус литературной столицы русского зарубежья. Центром интеллектуальным и политическим стал Париж, чему были причины материального и эмоционального характера: продолжавшаяся инфляция, катастрофическое падение курса марки по сравнению с другими европейскими валютами, настороженное отношение немцев к слишком большой массе русских беженцев, нежелание последних ассимилироваться, проблемы с трудоустройством, с одной стороны, и чувство «утраченных иллюзий» — с другой.

Большинство эмигрантов воспринимали берлинскую жизнь как место временного изгнания, они были уверены в близком падении советской власти и в своем скором возвращении на родину. Но этому не суждено было сбыться. И к началу 1923 г. среди русских эмигрантов стали преобладать настроения разочарованности (они подогревались сведениями о разгоне Всероссийского комитета помощи голодающим, суде над эсерами, гонениях на «инакомыслящую» интеллигенцию; прекращением «конструктивного диалога» с интеллектуальными силами «метрополии»). Поэтому переезд в Париж митрополита Евлогия, управляющего Русской зарубежной церковью в Западной Европе, многими был воспринят символически — уже к концу 1923 г. переселение русских эмигрантов из Берлина в Париж стало массовым. Так закончился «романтический» период жизни русского рассеяния.

Политическим центром эмиграции Париж был изначально. Именно здесь еще в 1919 г. было организовано Русское политическое совещание, в 1921 г. прошел Национальный съезд и был сформирован Национальный комитет под председательством А.В. Карташева, объединивший умеренные круги эмиграции. В Париже было создано Республиканско-демократическое объединение под руководством П.Н. Милюкова; на-

конец, во французской столице обосновался ряд финансовых организаций эмиграции, располагающих довольно крупными средствами.

В начале 1920-х гг. создаются новые организации, объединяющие широкие круги деятелей культуры и науки, офицеров, студентов. Это Союз русских литераторов и журналистов, Союз русских музыкальных деятелей, Общество спасения русской книги, Русское юридическое общество, Союз русских студентов, Союз русских офицеров и т.д.² Наконец, именно в Париже возникли и выходили крупнейшие периодические издания — от ежедневных газет до «толстых журналов»³. Многие издания выходили недолго, наиболее жизнеспособными и известными были газеты «Последние новости» и «Возрождение».

«Последние новости» (1920—1940) стали самой «долговечной» из эмигрантских ежедневных газет. Она начала выходить как сугубо информационный орган под редакцией бывшего киевского присяжного поверенного М.Л. Гольдштейна. В 1921 г. «Последние новости» перешли в руки республиканско-демократической группы партии Народной свободы и стали органом Республиканско-демократического объединения. С марта того же года «Последние новости» начали выходить под редакцией П.Н. Милюкова и его политических соратников. Несмотря на «левый» уклон (так, среди новых приоритетов значились отказ от вооруженной борьбы против большевиков и поддержка демократических идеалов), «Последние новости» сумели привлечь к себе весьма крупные литературные и журналистские силы. Отличаясь высоким профессиональным уровнем, газета не испытывала недостатка в подписчиках и читателях. «Став современной европейской газетой, “Последние новости” продолжали за рубежом традицию русской печати — не только ежедневно сообщать новости, но давать “пищу для души”, уделяя большое внимание вопросам публицистическим и просветительским. И здесь роль газеты, как всегда было в России, до некоторой степени совмещалась с ролью, обычно выполняемой журналами»⁴.

Содержательно газета была весьма разнообразной. Очень большое место отводилось в ней не только освещению жизни в Советской России, информации, заимствованной из советской прессы, но и общеевропейским новостям, в том числе из Франции. Особенно это касалось литературного и научно-культурного материала — подчас именно через «Последние новости» многочисленная эмигрантская аудитория получала сведения о советской литературе.

Да и в собственно художественном материале на страницах газеты недостатка не было. Читатели четверговых номеров могли познакомиться с образцами прозы И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, А.И. Куприна, М.А. Алданова, М.А. Осоргина, А.М. Ремизова, В. Сирина (В.В. Набокова), Н.А. Тэффи, Н.Н. Берберовой и др.; с поэзией К.Д. Бальмонта, Г.В. Ива-

нова, И.В. Одоевцевой, Д. Кнута и др.; с публицистикой и литературной критикой В.Е. Жаботинского, А.М. Кулишера, Е.Д. Кусковой, Антона Крайнего (З.Н. Гиппиус), Г.В. Адамовича, В.В. Вейдле, В.Ф. Ходасевича и др.

Своеобразным посредником между эмигрантской и советской литературами была, конечно же, русская классика, которой на страницах «Последних новостей» уделялось самое пристальное внимание. Многочисленные статьи о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Достоевском, Льве Толстом, Лескове, Тургеневе, Тютчеве, Фете, Чехове, Блоке, Андрее Белом и других русских писателях стали лучшим свидетельством культурного значения и качества милюковского издания.

Одним из ведущих критиков газеты был Г.В. Адамович, с именем которого связано некое заметное событие в жизни русского зарубежья: а именно: полемика о преемственности культурных традиций в новых для русской культуры условиях, о положении и дальнейшей судьбе эмигрантской литературы, о самом смысле искусства слова в целом. Среди многочисленных участников спора (продолжавшегося до конца 1930-х гг.) были, например, М. Осоргин, З. Гиппиус и др., но его центральными фигурами выступили Г. Адамович как критик «Последних новостей» и В.Ф. Ходасевич, обычно печатавшийся на страницах газеты «Возрождение».

В частности, в одном из июльских номеров 1931 г. газеты Милюкова Г. Адамович публикует во многом программную статью «О литературе в эмиграции», где говорит о том, что эмигрантская литература рискует оказаться несостоятельной, ограничившись лишь воспоминаниями и ностальгией по «утонувшей России». Она, считает критик, не должна разрывать связей с родиной, слепо отрицать современную Россию, но должна находить точки соприкосновения с ней, отказаться от пестования собственного одиночества. Ей надо бы научиться у России «чувству жизни» и «общности». «Однако там, в каждом приходящем оттуда слове, которое не было продиктовано трусостью или угодничеством, есть веяние общности, — т. е. совместного творчества, связи всех в одном деле и торжества над одиночеством. Пафос России сейчас в этом, и какие бы уродливые формы его ни принуждали принимать, он искупает многое. Этому сознанию здешняя литература должна была научиться, или, вернее, должна была им заразиться. Без этого она, действительно, обречена»⁵.

В 1933 г. В. Ходасевич на страницах «Возрождения» (27 апреля и 4 мая) публикует свой «ответ» — программную статью на ту же тему «Литература в изгнании». В отличие от Адамовича, он не считал, что эмигрантская литература теряет связь с русской культурой, теряет чувство «русскости»: «Национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в

ней отраженным. Литературные отражения быта имеют ценность для этнологических и социологических наблюдений, по существу не имеющих никакого отношения к задачам художественного творчества. Быт, отражаемый в литературе, не определяет ни ее духа, ни смысла. Можно быть глубоко национальным писателем, оперируя с сюжетами, взятыми из любого быта, из любой среды, протекающими среди любой природы»⁶. Это соображение Ходасевич подтверждает многочисленными примерами из истории мировой литературы (французской, польской, итальянской, еврейской).

Вместе с тем он, как и Адамович, далек от идеализации литературы русского рассеяния, но по другой причине: «Я позволю себе выдвинуть несколько иное положение: если русской эмигрантской литературе грозит конец, то это не потому, что она эмигрантская, то есть фактически осуществляется писателями-эмигрантами, а потому, что в своей глубокой внутренней сущности она оказалась **недостаточно** эмигрантской, может быть, даже вообще не эмигрантской, если под этим словом понимать то, что оно должно значить. У нее, так сказать, эмигрантский паспорт, — но эмигрантская ли у нее душа? — вот в чем с прискорбием надлежит усомниться»⁷.

Все заключается, по мнению критика, в том, что писателями русской эмиграции не была создана новая, своеобразная литература, отвечающая запросам современной культурной ситуации, «литература эмиграции... не сумела стать подлинно эмигрантской, не открыла в себе тот пафос, который один мог придать ей новые чувства, новые идеи, а с тем вместе и новые литературные формы. Она не сумела во всей глубине пережить собственную свою трагедию, она словно искала уюта среди катастрофы, покоя — в бурях, — и за то поплатилась: в ней воцарился дух благополучия, благодушия, самодовольства — дух мещанства»⁸.

Кроме того, причину этой несостоятельности следует искать, по мнению критика, в забвении теоретико-литературных вопросов и в невнимании к молодому поколению писателей. Поэтому общий вывод Ходасевича был весьма пессимистичен: «По-видимому, эмигрантская литература, какова бы она ни была, со всеми ее достоинствами и недостатками, со своей силой творить отдельные вещи и с бессилием образовать нечто целостное, в конечном счете оказалась все же не по плечу эмигрантской массе. Судьба русских писателей — гибнуть. Гибель подстерегает их и на той же чужбине, где мечтали они укрыться от гибели»⁹.

Расхождения двух критиков касались, конечно же, и других вопросов, например, оценки русских классиков и той роли, которую играют они в культуре русского зарубежья (Адамович умалывал роль Пушкина и Л. Толстого и противопоставлял им творчество Лермонтова, а такого

взгляда Ходасевич, естественно, разделять не мог). Свои литературные пристрастия они распространяли и на современную им эмигрантскую поэзию. Так, Ходасевич покровительствовал литературному объединению «Перекресток» и отдавал предпочтение поэзии, следовавшей классическим образцам, а Адамович критиковал творчество «Перекрестка» и вменял в вину его членам отсутствие самостоятельности и связи с жизнью.

С особой остротой разногласия проявились после выхода романа Е. Бакуниной «Тело», оценивая который, критики сумели наиболее четко обозначить свои теоретические позиции. Ходасевич весьма резко отозвался о романе, а Адамович, напротив, дал ему высокую оценку как «человеческому документу» в одноименной статье (Последние новости. 1933. 9 марта). Во многом с ним была согласна и З. Гиппиус, разделяя стремление Адамовича во главу угла ставить не литературное мастерство, а «правду жизни» и высокий идейный пафос.

15 июня 1933 г. на страницах «Возрождения» появилась статья Ходасевича «Форма и содержание», поставившая своеобразную точку в затянувшемся споре. Полемизируя с Гиппиус, критик отмечал, что разделять форму и содержание литературного произведения, а тем более подменять первое последним не только неправомерно, но и непрофессионально: «Я же думаю, что произведение художественно никчемное никакой начинкой не спасается... <...> Форма в литературе неотделима от содержания, как в живописи или в 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»¹⁰.

Кроме Адамовича, ведущего критика газеты, на ее страницах много печатались такие известные в русской эмиграции писатели, как М. Осоргин (здесь увидели свет отрывки из его романов «Свидетель истории» и «Книга о концах», многочисленные очерки, фельетоны, статьи и рецензии), М. Алданов, Н. Берберова, «сатириконцы» Саша Черный, Н. Тэффи, Дон-Аминадо, В. Азов (В.А. Ашкенази). Большое место отводилось мемуарной прозе (З. Гиппиус, В. Талин, В. Барятинский и др.) и материалам по зарубежной литературе. Газета Милюкова оказала колоссальное воздействие на культуру русского зарубежья, но была вынуждена прекратить свое существование за три дня до вторжения немецких войск в Париж.

Второй крупнейшей газетой «русского Парижа» стало «Возрождение» (1925—1940). По замыслу создателей газеты (издателем был нефтепромышленник А.Д. Гукасов, а главным редактором с 1925 по 1927 г. философ и публицист П.Б. Струве, которого сменил Ю.Ф. Семенов), это было консервативное издание монархического толка, долженствующее

щее объединить силы русского зарубежья на основе идей Белого движения. Направление газеты было противоположным либеральному движению и, разумеется, линии, выбранной «Последними новостями». Как заметил Г. Струве, «появление «Возрождения», не подорвав положения «Последних новостей», доказало емкость эмигрантского читательского рынка и показало, что была потребность во второй газете, более «правого» направления и более близкой к бывшим участникам «белого движения» и его заграничному руководству в лице Российского Общевоинского союза: «Возрождение» в первый же год достигло внушительного тиража и стало популярной газетой и во Франции, и вне ее»¹¹.

В качестве задач газеты определялись выработка доктрины, программы и идеологии Белого движения, освещение подготовки и проведения «Всемирного русского съезда» зарубежья, призванного сплотить правые и правоцентристские силы эмиграции перед «красной угрозой»: «Сейчас культурный мир от великих потрясений может спастись только сосредоточением в каждой стране ее охранительных сил и честным союзом охранительных сил всех стран. <...> Мир должен сомкнуть свои ряды — против коммунизма и всего, что ведет к нему», — писал на страницах «Возрождения» в своем «Дневнике политика» П. Струве (1925. № 206. 25 декабря)¹². Эти идеи нашли поддержку не только у философов и публицистов, близких П. Струве (И.И. Ильин, А.А. Салтыков, С.С. Ольденберг), но и у писателей (И.С. Шмелев, И.А. Бунин, И.Д. Сургучев и др.)¹³.

Нет ничего удивительного в том, что художественная проза «Возрождения» имела ярко выраженный православный характер, которому больше всего соответствовало творчество И. Шмелева и Б. Зайцева, произведения которых регулярно появлялись на страницах газеты и снискали признание ее критиков. В том же религиозном ключе нельзя не интерпретировать творчество и другого постоянного автора «Возрождения» Д.С. Мережковского, жена которого, З. Гиппиус, выступала в том же издании как критик и публицист, в частности, регулярно давала в газету подробные изложения наиболее любопытных докладов, звучавших на заседаниях «Зеленой лампы».

Среди литературных критиков «Возрождения» заметно выделялся В. Ходасевич, о роли которого в споре о литературе уже упоминалось¹⁴. Но главный акцент в газете делался, конечно же, на политической и философской публицистике, в частности, видного идеолога Белого движения И.А. Ильина. Нельзя не отметить и знаменитые записки о революции И. Бунина «Окаянные дни», печатавшиеся в «Возрождении» во втором полугодии 1925 г. и первом полугодии 1927 г.

Говоря об общественно-литературной жизни русского зарубежья, нельзя не сказать о так называемых «толстых» журналах как одном из

высших достижений русской журналистики XIX—XX вв. Это был журнал либерального направления с разнообразным, но направленчески выверенным содержанием. «В его состав всегда входили отделы художественной литературы, науки и публицистики на общественно-политические, экономические и литературные темы. Ежемесячно он обращался к широкой, хотя отнюдь не массовой, образованной аудитории с максимально, насколько это было возможно в условиях России, свободным словом, проповедью идей демократии, культуры, просвещения»¹⁵.

Первым таким изданием эмиграции стал журнал «Грядущая Россия», основанный в Париже в 1920 г., который совместно редактировали А.Н. Толстой, М. Алданов, Н. Чайковский и В. Анри. В журнале начали печатать свои романы «Хождение по мукам» А.Н. Толстой, «Огонь и дым» М. Алданов, здесь свои первые зарубежные стихи опубликовал В. Набоков, еще не пользуясь псевдонимом Сирин. Здесь появились воспоминания П.Д. Боборыкина (1836—1921) «От Герцена до Толстого (памятка за полвека)», два очерка напечатал бывший постоянный сотрудник «Русского богатства» и «Русских Ведомостей» И.В. Шкловский-Дионео. Вышло всего два номера «Грядущей России». Причиной ранней смерти журнала было прекращение поступления средств из частного меценатского источника.

На смену «Грядущей России» пришел журнал «Современные записки», выходивший с ноября 1920 по ноябрь 1940 г. с непостоянной периодичностью (всего 70 номеров), — необычно долго для изданий русского рассеяния.

«Современные записки» — самый крупный и влиятельный журнал-долгожитель русской эмиграции «первой волны», в котором были напечатаны художественные произведения, публицистические и литературно-критические работы практически всех сколько-нибудь заметных литераторов, не принадлежавших к крайне правому лагерю. Значение этого престижнейшего для эмигрантов журнала трудно переоценить. Так, обсуждая положение эмигрантской печати, В. Ходасевич констатировал: «По условиям эмигрантской жизни “Современные записки” — чуть ли не единственный у нас “толстый” журнал. Если они возьмут сторону какой-нибудь одной группы, то механически заткнут глотку всем прочим, — и мне одинаково будет неприятно, случится ли это со мной или с моим литературным противником. Следовательно, некоторый единый литературный фронт эмиграции в “Современных записках” неизбежен»¹⁶. А Б. Зайцев писал в 1932 г. в связи с юбилеем — выходом 50-й книжки: «...Среди толстых журналов в прошлом или ныне я равного “Современным запискам” не вижу»¹⁷. В отличие от «Грядущей России» журнал «Современные записки» был в определенной мере политическим и даже отчасти партийным.

Создание нового «толстого» журнала стало частью более общей издательской программы эсеровски ориентированной русской интеллигенции. Первоначальные средства на издание журнала были получены А.Ф. Керенским от правительства Чехословакии. Источники дальнейшего финансирования не ясны: во всяком случае М. Вишняк (один из редакторов журнала и наиболее тщательный его мемуарист) решительно опровергает слова И.Г. Эренбурга о том, что в нем принимал участие М.О. Цетлин, обладавший значительными средствами.

В качестве редакторов журнала выступили пятеро эсеров: М.В. Вишняк, А.И. Гуковский, В.В. Руднев, Н.Д. Авксентьев и И.И. Бунаков-Фондаминский. Несмотря на это, журнал с самого начала объявил себя внепартийным и не стремился стать политическим органом. Свое желание продолжить традиции лучших органов демократической, социалистически-народнической печати XIX в. редакция продемонстрировала выбором названия: «Название никак не давалось. Какое ни предлагали — каждый из нас и те, кого мы в частном порядке консультировали, — всякое вызывало сомнения и возражения: ничего не говорит — бесцветно и шаблонно; или, наоборот, — слишком о многом говорит и ко многому обязывает. В конце концов, остановились на подсказанном со стороны довольно все же рискованном сочетании двух знаменитейших названий. Т.И. Полнер предложил назвать новый журнал *“Современные записки”* в память или в честь *“Современника”* и *“Отечественных записок”*. Не без внутреннего сопротивления, за отсутствием более счастливого названия на этом и порешили»¹⁸.

Таким образом, даже имя журнала, соединившего названия некрасовского и некрасовско-щедринского изданий, говорит о том, что основой его существования были отнюдь не политические взгляды редакторов, а стремление создать действительно читаемый журнал, продолжавший традицию русского «толстого» журнала, всегда опиравшегося в первую очередь на отдел беллетристики. Образцом же собственно эмигрантским, как уже говорилось, послужила «Грядущая Россия», соединившая под одной обложкой представителей различных партий и подчинившая их публицистическую деятельность беллетристике.

Подготовка первого номера заняла около трех месяцев. Он открывался обязательным для такого случая программным заявлением «От редакции», служившим долгие годы своеобразной «конституцией» органа. Говоря о целях и характере нового издания, редакция прежде всего принимала во внимание «ответственное положение единственного сейчас большого русского ежемесячника за границей», которому «суждено выходить в особо тяжких для русской общественности условиях: в самой России свободному независимому слову нет места, а здесь, на чужбине, сосредоточено большое количество культурных сил, насильственно

оторванных от своего народа, от действительного служения ему»¹⁹. Служение народу понималось во вполне определенной для русской интеллигенции традиции — как служение «интересам русской культуры» в самом широком смысле этого слова.

Поэтому манифестировалась максимальная открытость журнала «для всего, что в области ли художественного творчества, научного исследования или искания общественного идеала представляет объективную ценность с точки зрения русской культуры. Редакция полагает, что границы свободы суждения авторов должны быть особенно широки теперь, когда нет ни одной идеологии, которая не нуждалась бы в критической проверке при свете совершающихся грозных мировых событий»²⁰.

Но, несмотря на всю широту общественной идеологической «базы» журнала, она тем не менее имела определенные рамки и пределы. Редакционный манифест прямо объявил «Современные записки» органом «внепартийным», но намеренным «проводить ту демократическую программу, которая, как итог русского освободительного движения XIX и начала XX века, была провозглашена и воспринята народами России в мартовские дни 17 года»²¹. При этом редакция напоминала, что за ними «продолжает стоять подавляющее большинство населения России», и задача «демократического обновления России» остается по-прежнему на повестке дня.

После этого редакция высказывала свою общую политическую позицию — «воссоздание России», несовместимое с сосуществованием с большевистской властью, опирающееся на «самостоятельность внутренних сил самого русского народа и объединенных усилий всех искренне порвавших со старым строем и ставших на сторону общенародной революции 17 года», так как «демократическое обновление России» непосильно ни для одной партии или класса в отдельности». То есть политическое направление журнала можно определить как общедемократическое, антимонархическое и антибольшевистское.

В заключение еще раз подчеркивалось намерение редакции быть «органом независимого и непредвзятого суждения о всех явлениях современности с точки зрения широких... руководящих начал» и «отказ быть боевым политическим органом». Это не раз ставили в вину редакции, например, радикально настроенные эсеры из пражского журнала «Воля России». Но журнал последовательно выдерживал намеченную линию (правда, в 1930-е гг. в «Современных записках» делались отступления от намеченной в Заявлении линии, но не в сторону партийности, а как раз наоборот — в сторону чрезмерной широты и терпимости).

Редакция старалась привлечь к журналу как можно больше интеллектуальных сил, но тем не менее издание начиналось не без проблем. «Политические позиции редакторов при всей их открытости и “внепар-

тийности” оказались существенно левее господствующих среди эмигрантов, в сознании которых идеи демократии, как правило, были скомпрометированы катастрофическим российским опытом. Следовательно, на завоевание популярности благодаря общественно-политическому отделу, в котором редакторы чувствовали себя весьма компетентными, рассчитывать было нельзя»²².

Поэтому упор был сделан на общий интерес к русской культуре и, соответственно, на художественно-литературный отдел. Однако в этой области никто из редакторов журнала специалистом не был, и им пришлось обратиться за помощью к писателям, но те заняли «выжидательную» позицию и не спешили сотрудничать с журналом (например, М. Алданов, один из бывших редакторов «Грядущей России»).

Как вспоминает М. Вишняк, «Фондаминскому пришла в голову счастливая идея попросить у Толстого продолжение романа с тем, что “Современные записки” перепечатают начало и уплатят гонорар за перепечатанное. Соблазн был слишком велик для Толстого, и он не устоял. В первой же книжке “Современных записок” появилось продолжение “Хождения по мукам”, начало коего читатель мог прочесть в конце той же книги. Роман этот был главным литературно-художественным козырем в первых семи книгах журнала — до самого того времени, когда неожиданно для всех Толстой сменил вехи и откочевал к большевикам. В советской России Толстой закончил “Хождение по мукам” уже в другом, советском ключе, развернув его в “трилогию”, полную клеветы и грязи по адресу лиц и групп, с которыми был связан в эмиграции»²³.

Немного позже ряды эмиграции пополнились вновь прибывшими с «большой земли» (этот процесс стал особенно интенсивным, как известно, с 1922 г.), авторы уже стали конкурировать между собой за получение журнальной площади. С третьего номера журнала начал печататься роман М. Алданова «Святая Елена, маленький остров», которым писатель дебютировал в качестве прозаика. С этих пор Алданов стал одним из наиболее регулярных авторов «Современных записок» (романы «Девятое Термидора», «Чертов мост», «Заговор», «Ключ», «Бегство», «Пещера», «Начало конца», рассказы и статьи), что объясняется в первую очередь совпадением его художественного своеобразия с общей позицией «Современных записок».

По-настоящему литературный отдел журнала расцвел лишь на втором году своего существования, когда постепенно начала формироваться литература русского зарубежья. С № 11 (1922) в журнале печатается Андрей Белый, находящийся тогда в Берлине; с № 14 (1923) — Б. Зайцев и И. Шмелев; с № 15 — Д. Мережковский; с № 18 — И. Бунин. «Именно эти авторы и оказались в центре читательского внимания, именно их имена в значительной степени символизировали прозу “Современных

записок". По мере разрастания круга писательских имен, причастных к эмиграции, редакция начала ориентироваться на наиболее известных авторов, заведомо популярных в читающей публике. Со временем абсолютное преимущество получил Бунин, чему способствовало, несомненно, и получение им Нобелевской премии»²⁴.

Поэтому не удивительно, что насущная для русской эмиграции первой волны проблема взаимоотношения различных поколений и направлений особенно обострилась на страницах «Современных записок», заметнее всего это стало в 1930-е гг., когда окрепло «молодое поколение» эмигрантских писателей, которым часто не находилось места в журнале. В. Ходасевич, всегда поддерживавший литературную молодежь, говорил, имея в виду прежде всего «Современные записки»: «Не чувствуя за собой права и умения разбираться в литературных произведениях, редакции стараются печатать людей с "именами", людей, которые сами за себя отвечают. Отсюда — засилие "стариков", вредное само по себе, и уверенность молодежи, что ей умышленно закрывают дорогу»²⁵. Любопытно, что М. Вишняк воспринимал подобные мнения лишь как досадные инвективы: «Современные записки» обвиняли в том, что журнал не печатал — или недостаточно печатал — молодых авторов, не поощрял новых талантов, не готовил смены своему поколению. <...> Это все — огромное преувеличение, ни в какой мере не применимое к «Современным запискам», и не только к «Современным запискам» 30-х годов, как признают и те, кто отмечают (например, Глеб Струве) предпочтение «старикам», оказывавшееся «Современными записками» первоначально, в 20-х годах. Объяснение и, думается, оправдание нашей редакционной политики простое: *печатные возможности русской эмиграции 20–30-х годов не поспевали за литературной продукцией*. К «Современным запискам» предъявляли свои претензии не только «молодые» авторы, но и «старые». Достаточно назвать Мережковского и Бальмонта, у которых «мания величия» временами оборачивалась, как ей и полагалось, «манией преследования», Ремизова, Шмелева, Шестова и др.»²⁶.

Постепенно положение изменилось: на страницах журнала стал печататься В.В. Набоков (романы «Защита Лужина», «Отчаяние», «Подвиг», «Камера обскура», «Приглашение на казнь», «Дар», рассказы, статьи, стихотворения), Н. Берберова, Г. Газданов, Г. Песков, В. Федоров и др.; устраивались представления поэтических группировок, объединявших преимущественно молодых. Редакторы предоставляли место даже тем авторам, которые были им чужды по особенностям своего таланта. Даже Цветаева, которая столь решительно восставала против «Современных записок», печаталась в 36 номерах журнала из 70 (в том числе на страницах журнала появились ее объемные прозаические произведения: «Вольный поезд», «Мои службы», «Искусство при свете совести»,

«Живое о живом», «Дом у старого Пимена», «Мать и музыка», «Нездешний вечер», «Мой Пушкин»).

Отечественный исследователь совершенно справедливо указывает, что «литературная и “общественная” часть журнала были теснейшим образом между собою связаны, и тот синтез общих устремлений Серебряного века, который так или иначе просматривался в творчестве большинства его заметных представителей, на страницах “Современных записок” возникал если не вполне осознанно, то, во всяком случае, с точки зрения внешнего наблюдателя виден чрезвычайно отчетливо. Отчасти такая особенность определялась еще и тем, что многие постоянные авторы “Современных записок” были склонны не просто к литературному творчеству, но обладали дарованиями публицистов, историков, критиков, философов»²⁷. В качестве примера Н.А. Богомолов приводит «единственную попытку философа Ф. Степуна создать художественное произведение — роман “Николай Переслегин”, опыт весьма беспомощный с художественной точки зрения, однако существенный как попытка написать философский роман не с позиции художника, а с позиции профессионального мыслителя»²⁸.

Весьма солидным был так называемый «научный» отдел журнала (Вишняк его называл «отделом культуры»), работа с которым пошла достаточно легко с самого начала. Особенно следует отметить регулярные публикации статей Г.П. Федотова (12 больших работ в 20 последних номерах), исторические и литературоведческие работы П.М. Бицилли (33 статьи и множество рецензий) и работы классиков русской религиозно-философской мысли XX в. — Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Б.П. Вышеславцева, В.В. Зеньковского, Л.П. Карсавина, Н.О. Лосского, Г.В. Флоровского, Л.И. Шестова.

Высокая миссия «сохранения русской культуры» не прервалась и с исчезновением «Современных записок» в 1940 г., когда Франция была оккупирована гитлеровскими войсками. Модель «Современных записок» была увезена за океан М.О. Цетлиным и М.А. Алдановым и воплощена в «Новом журнале», который вот уже более полувека выходит в Нью-Йорке.

Этот период богат и возникновением множества литературно-общественных группировок, течений, салонов и т.д., часто имевших собственные печатные и периодические издания. Одним из самых крупных из них был общественно-литературный «салон» Мережковских «Зеленая лампа» (1927–1939), сыгравший значительную роль в жизни русского рассеяния. Литературное общество «Зеленая лампа» возникло на основе «воскресений» З. Гиппиус и Д. Мережковского — это были еженедельные собрания в доме Мережковских, проводившиеся для обсуждения как текущей литературной жизни эмиграции, так и некоторых общеполитических и культурных проблем.

Позже было решено организовать более массовые собрания с привлечением широкой аудитории слушателей (на некоторых она достигала нескольких сот человек) и большого числа выступающих. На собраниях читались специальные доклады и проводились достаточно продолжительные дискуссии по ним (стенограммы первых пяти заседаний публиковались в журнале «Новый корабль»). Заседания «Зеленой лампы»²⁹ проводились ежемесячно, и в период с 5 февраля 1927 г. по 26 мая 1939 г. прошло 52 заседания.

Общая проблематика и пафос читаемых докладов были весьма характерными для мироощущения русских эмигрантов первой волны. В центре их внимания находились российская трагедия и постреволюционная жизнь русских, особенно за рубежом: «Парижская “Зеленая лампа” мыслилась лабораторией, в которой вырабатывается программа жизни и исканий русской эмиграции — прежде всего в областях литературной и религиозно-философской»³⁰. Необходимо отметить, что, несмотря на аполитичность заседаний, характер докладов и прений по ним был разнообразным, литературные темы смешивались с политическими, религиозными и философскими. Об этом говорят сами формулировки их названий: например, «Арифметика любви», «Русская литература в изгнании» (З. Гиппиус), «Конец литературы», «Судьба Александра Блока» (Г. Адамович), «Умирает ли христианство?» (В.А. Злобин), «Защита свободы (О настроениях молодежи)» (Г.П. Федотов), а также ряд собеседований на определенные темы: «Найти себя (К трагедии эмигрантского сознания)», «Спор Белинского с Гоголем», «Толстой и большевизм», «Что с нами будет? (Атлантида — Европа)», «У кого мы в рабстве? (О духовном состоянии эмиграции)» и др.

Однако сама по себе тематика и регулярность заседаний были даже не так важны, как то, что «Зеленая лампа» давала возможность встретиться «старшим» и «младшим» эмигрантам «за одним столом», создавая поле, на пространстве которого русская эмиграция вырабатывала ценностные критерии своего бытия, границы и нравственные ориентиры новой культуры³¹.

Но в вопросе об отношении к российским событиям 1917 г. среди эмигрантов не было единодушия. Лучшим примером тому может служить появление в русском рассеянии двух общественно-политических течений — «сменовеховства» и «евразийства». «Сменовеховством» называли определенное течение и умонастроение в эмигрантской среде, определившееся после выхода в Праге в 1921 г. сборника статей «Смена вех». В него вошли статьи шести эмигрантских публицистов — Н.В. Устрялова, Ю.В. Ключникова, С.С. Лукьянова, С.С. Чахотина, А.В. Бобринцева-Пушкина и Ю.Н. Потехина. Статьи были объединены «сквозной» тематикой и проблематикой — необходимостью «услышать» рево-

люцию и призывом к русской интеллигенции покаяться в своих политических ошибках (в центре внимания авторов статей была именно судьба и позиция интеллигенции, о чем говорит и само название сборника, в котором обыгрывалось название знаменитого сборника 1909 г. «Вехи»).

Чуть позже, в октябре 1921 г., стал выходить еженедельный журнал с тем же названием «Смена вех» (1921—1922), с почти тем же набором сотрудников (редактором был Ю.В. Ключников). В журнале развивались те же идеи, что и в сборнике, а потому говорить о них можно как о некотором единстве. Об этом свидетельствует и единообразие характера заголовков и содержания статей, например, «В Каноссу» С. Чахотина (в сборнике) и «Психология примирения» того же автора (в 15-м номере журнала). «Сменовеховцы», в прошлом принадлежавшие к правому или умеренно-правому лагерю, исповедовали идеологию национал-большевизма и предлагали «преодолеть» большевизм «изнутри», «эволюционно», отказавшись от вооруженной борьбы с ним. Например, А. Бобрищев-Пушкин в статье «Новая вера» (она появилась в сборнике) считал, что большая Россия уже миновала кризис и ей необходима стабильность: «Теперь больному нужен покой и хорошее питание. Это, конечно, пока нелегко, но достижимо, если никто не ворвется и не помешает. Главное — не надо больше кровопускания»³².

Сменовеховцы полагали, что Россия возродится, вновь обретя свое великодержавное лицо, и первые шаги к этому уже сделаны, не надо лишь мешать процессу. Последнее относится к интеллигенции, прежде всего к эмигрантской. Революция, считали сменовеховцы, была воплощенной в жизнь давней мечтой многих поколений русских интеллигентов, но когда наяву эти фантазии облеклись плотью и кровью, интеллигенты от них в ужасе отшатнулись. Отсюда и вырастает идея необходимости покаяться перед Россией, отказ от борьбы с ней. Отсюда и общий анти-эмигрантский, антизападнический пафос изданий сменовеховцев.

Представители советской власти оценили их деятельность, и сменовеховцы решили, что первый этап работы пройден и они находятся «накануне великого дня» возвращения в обновленную Россию. В начале 1922 г. сменовеховцы перебираются в Берлин, где вместо журнала начинают выпускать ежедневную газету «Накануне» (1922—1925), которую можно рассматривать как своеобразный «плацдарм» будущего возвращения большей части сменовеховцев на родину.

Одной из самых крупных фигур, «сменившей вехи», явился А.Н. Толстой, чья деятельность была тесно связана с выпуском этой газеты. Так, перед возвращением в Россию он обнародовал на ее страницах свои мысли о принятом решении: «Я возвращаюсь домой на трудную жизнь. Но победа будет за теми, в ком пафос правды и справедливости, — за Россией, за народом и классами, которые пойдут с ней,

поверят в зарю новой жизни» (1923, 27 июля). Как известно, многие «возвращенцы» смогли увидеть свет этой «зари» только через тюремные решетки сталинских казематов. Общая направленность газеты была еще более радикальной, чем ориентация парижского аналога, поэтому не удивительно, что в целом деятельность сменовеховцев оценивалась в эмиграции негативно, но вызывала множество откликов и привлекала общее внимание.

В августе 1921 г., почти одновременно со сборником «Смена вех», в Софии вышел другой сборник статей, вызвавший не меньший интерес и резонанс. Он назывался «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев» и включал анонимное вступление и десять статей разных авторов. По три статьи написали экономист П.Н. Савицкий и философ, в будущем выдающийся богослов, Г.В. Флоровский, по две — искусствовед П.П. Сувчинский и блестящий лингвист и этнограф Н.С. Трубецкой.

Авторы сборника и стояли у истоков евразийства как движения и одновременно особой концепции о месте России между Востоком и Западом, оказавшей большое влияние на развитие общественной мысли русского зарубежья. Отправной точкой их теории было общеэмигрантское ощущение русской революции как глобальной катастрофы. Во вступлении к сборнику сказано: «Созерцая происходящее, мы чувствуем, что находимся посреди катаклизма, могущего сравниться с величайшими потрясениями, известными в истории, с основоположными поворотами в судьбах культуры вроде завоевания Александром Македонским Древнего Востока и Великого переселения Народов»³³.

Однако в отличие от многих эмигрантов, считавших, что русская история завершилась в 1917 г., евразийцы полагали, что революция знаменовала собой «выпадение» России из сугубо европейского культурного пространства и начало совершенно новой русской культуры: «Культура России не есть ни культура европейская, ни одна из азиатских, ни сумма или механическое сочетание из элементов той и других. Она — совершенно особая, специфическая культура, обладающая не меньшей самоценностью и не меньшим историческим значением, чем европейская и азиатские. Ее надо противопоставить культурам Европы и Азии, как срединную, евразийскую культуру»³⁴.

В то же время евразийцы дистанцировались, с одной стороны, от славянофилов, а с другой — от сменовеховцев, с которыми их легко можно было бы сравнить. Евразийцы заявляли, что они, в отличие от славянофилов, не народники, а стоят на позициях последовательного индивидуализма. Как и сменовеховцы, евразийцы «смиряться» перед русской революцией, словно перед «стихийной катастрофой», но в отличие от них не призывали в Каноссу, а делали упор на значении Церкви как

одного из устоев будущей России. Лидер движения П. Савицкий так формулировал это кредо евразийства в одной из программных работ: «Евразийцы — православные люди. И Православная Церковь есть тот светильник, который им светит; к Ней, к Ее Дарам и Ее Благодати зовут они своих соотечественников; и не смущает их страшная смута, по наущению атеистов и богоборцев поднявшаяся в недрах Православной Церкви Российской. Верят они, что хватит духовных сил и что боренье ведет к просветлению»³⁵.

Вслед за первым сборником вскоре вышел второй — «На путях. Утверждение евразийцев» (1922), а потом еще четыре ежегодных книги под общим названием «Евразийский временник» (1923, 1925, 1927, 1929) и одна — к десятилетнему юбилею движения — «Тридцатые годы» (1931). Одновременно с 1925-го по 1937 г. вышли 12 выпусков «Евразийской хроники» — сводок отчетов о деятельности движения, включающих и теоретические статьи. Но все же в конце 20-х годов наступило время кризиса евразийства, от движения отошли П.М. Бицилли и Г.В. Флоровский, написавший в 1928 г. в «Современных записках» (№ 34) статью «Евразийский соблазн», где представил судьбу евразийства как историю духовной неудачи.

Журналом, близким своей позицией к идеям евразийства и сменовеховства, были «Версты» (1926—1928), три номера которого вышли в Париже. Он издавался под редакцией Д.П. Святополка-Мирского, П.П. Сувчинского, С.Я. Эфрона и «при ближайшем участии А. Ремизова, М. Цветаевой и Л. Шестова». Как указывалось в редакционном предисловии к третьему номеру издания, прямой задачей журнала издатели по-прежнему считали помощь в объединении «той части эмигрантской интеллигенции, которая хочет смотреть вперед, а не назад»; понимании «русской современности в широком историческом масштабе, не забывая, что *русское шире России и что все человечество так или иначе втянуто в наши, русские проблемы*» (№ 3. С. 5—6).

Главный упор в журнале делался на литературные и критические материалы, причем подбор авторов был целенаправленным. Так, уже в первом номере печатались стихи С. Есенина, М. Цветаевой, И. Сельвинского, рязанские частушки, а также проза А. Ремизова, И. Бабеля и А. Веселого. «Все эти авторы объединены своеобразным пониманием мятежного русского характера, соединяющего в себе громадное, неутоленное чувство любви с жестокостью, веру в Бога и Провидение с безбожием, праведность с разгульностью. Русская история выступает здесь как некая азиатская самобытность, в ее величии и трагизме, в ее мессианской роли»³⁶.

Еще более ярко «евразийство» и «сменовеховство» журнала проявились в его публицистике. В статьях П. Сувчинского, Е. Богданова

(Г. Федотова), Д. Святополк-Мирского и др. опять делался выбор в пользу «стихийности» русского народа, его «необычайной силы», самобытности, в чем виделся залог будущего «ренессанса» России. Это вызывало неприятие со стороны менее комплиментарных к революции эмигрантов, в частности В. Ходасевича, опубликовавшего в 29-м номере «Современных записок» статью «О “Верстах”», где расценивал эту позицию как призыв к «реакции» и «азиатчине».

Политические разногласия сказались и на болезненной для русского рассеяния проблеме «смены поколений», касавшейся взаимоотношений «старших» и «младших» эмигрантов. Проблема заключалась прежде всего в вопросе о *преимственности* этих поколений, так как мировоззренческая дистанция меж ними казалась многим эмигрантам более широкой, чем пропасть между «отцами» и «детьми» века предыдущего. Тому было множество причин, но «в целом отношения между эмигрантскими стариками и молодежью были сложными. Старая эмиграция жила исключительно прошлым, и, даже если думала о будущем России, это будущее представлялось ей в ореоле и образах прошлого. Молодежь Россию помнила плохо, знала о ней больше понаслышке, вздохов стариков не разделяла, но вместе с тем, не без старания старшего поколения, настолько была “повязана Россией”, ее культурой и языком, что стать чисто французской так и не смогла. Вероятно, в этой двойственности кроется трагедия молодого поколения эмиграции...»³⁷ — предполагает В.В. Костиков, автор одного из первых исследований культуры эмиграции.

Такое положение породило особый термин, прочно вошедший в эмигрантский обиход и историю русской литературы, — «незамеченное поколение» (название книги В.С. Варшавского, вышедшей в Нью-Йорке в 1956 г.). Термин этот, по всей видимости, возник по аналогии с другим — «потерянное поколение», но имел свою специфическую наполненность: «В Европе и в Америке было свое поколение “потерянных людей”, хорошо знакомых нам по книгам Ремарка и Хемингуэя. Но из всех этих потерянных и разрушенных судеб русские эмигрантские дети были самыми лишними и самыми потерянными. О них никто на Западе не говорил, никто не думал, никто не писал книг. У “потерянных” героев Ремарка и Хемингуэя было отечество; их мятущиеся сердца были разбиты у себя дома, и в самые трудные моменты они могли найти утешение хотя бы в шелесте родных деревьев и трав, “русские мальчики”, оказавшись в эмиграции, были лишены даже этой тихой радости»³⁸.

Кроме того, взаимоотношения между поколениями эмигрантов усугублялись и тем, что «дети» обвиняли «отцов» (прежде всего левую эмигрантскую интеллигенцию) в случившейся с Россией трагедии — слишком горькое наследие досталось им. Не удивительно, что многие моло-

дые эмигранты делали ставку на консерватизм и даже радикализм в области общественных отношений. По мнению В. Варшавского, «отцы» в долгу не оставались: «Левые же эмигрантские “отцы” смотрели на молодых писателей и поэтов, как когда-то Золя на символистов: символисты-де хотели “противопоставить позитивистской работе целого столетия туманный лепет, вздорные стихи на двугривенный — произведения кучки трактирных завсегдатаев”. Вечные шестидесятники узнавали в поэзии монпарнассских “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»³⁹.

Однако проблема эта представляется все же более сложной, чем может показаться на первый взгляд. Во-первых, сепарация «старших» от «младших» в принципе весьма условна, ведь сам В. Варшавский писал, что «дело тут было не в возрасте, кое-кто из них (“старших”. — А.М.) был даже моложе некоторых “молодых”. Решающее значение имело их посвящение в литературу еще в России. Это делало их “настоящими” поэтами и писателями, представителями настоящей русской литературы, эмигрировавшей за границу, а не сомнительной литературы, возникшей в эмиграции»⁴⁰. А во-вторых, далеко не все разделяли широко распространенное в рассеянии мнение о катастрофическом положении молодой эмигрантской литературы (особенно на этом настаивали В. Ходасевич и З. Гиппиус). Например, такой авторитетный исследователь, как Г. Струве, не без оснований говорил, что «о небрежении старшего поколения зарубежной литературы к молодой смене говорить нельзя. <...> ...Говорить о тогдашних “молодых” как о *незамеченном* поколении — значит явно противоречить фактам»⁴¹. Одним из его аргументов было относительное обилие сугубо «молодежных» объединений и изданий.

Эти объединения и кружки были достаточно четко дифференцированы и нередко оппозиционны друг другу. Например, нельзя не увидеть глубокого различия между творческими принципами таких групп, как «Перекресток» и «Скит поэтов», с одной стороны, и школы «парижской ноты» — с другой.

«Перекресток» (1928–1937) представлял собой литературную группу «молодых» парижских и белградских поэтов (Д. Кнут, Ю. Мандельштам, В. Смоленский, Ю. Терапиано, И. Голенищев-Кутузов, Е. Таубер и др.), которые ориентировались на поэтические принципы, отстаиваемые В. Ходасевичем, — прежде всего на строгость и выверенность формы стиха, его неоклассическое звучание. Участники «Перекрестка» устраивали литературные вечера, где читали как собственно стихи, так и доклады, обычно на литературные темы: «О простоте в поэзии» (В. Вейд-

ле), «О личности и об искренности» (Ю. Терапиано), «Поэзия и политика» (З. Гиппиус), «Отчего мы погибаем» (В. Ходасевич) и др. В 1930 г. вышло два поэтических сборника «Перекрестка», причем ориентированное на классические образцы творчество этой группы вызывало упреки со стороны Г. Адамовича, негласного вдохновителя так называемой «парижской ноты».

«Парижской нотой» называлось организационно не оформленное поэтическое течение молодых эмигрантских поэтов, придерживавшихся творческих принципов Г. Адамовича. Точного определения этой «школы» нет, скорее, это была определенная «лирическая атмосфера» (Ю. Иваск), определенное умонастроение. В поэзии оно проявлялось в виде специфических требований, среди которых можно отметить невнимание к форме стихотворения, требование «психологической достоверности», ставку на «интимность», «дневниковость», «простоту» стиха. «Основополагающий формообразующий принцип стихов, написанных поэтами “парижской ноты”, — выразительный аскетизм. Аскетизм во всем: в выборе тем, размеров, в синтаксисе, в словаре. <...> Стихи писались без расчета на публику и предназначались не для эстрады и вообще не для чтения вслух, а для бормотания самому себе, они выполняли определенную медитативную функцию», — отмечает современный исследователь⁴².

К поэтам «парижской ноты» следует отнести тех, чья жизнь протекала преимущественно в кафе на бульваре Монпарнас, это прежде всего А. Штейгер и Л. Червинская, хотя мотивы «парижской ноты» можно найти у многих эмигрантских поэтов — Г. Иванова, Д. Кнута, Н. Оцуца, Ю. Мандельштама, И. Чиннова и др. Это подтверждает, что говорить о некоторой цельности «парижской ноты» было бы преувеличением. Недаром впоследствии сам Г. Адамович вспоминал: «Что было? Был некий личный литературный аскетизм, а вокруг него или иногда в ответ ему некое коллективное лирическое уныние, едва ли заслуживающее названия школы. <...> Состав пишущих был в Париже случаен, отбор единомыслящих, едиnochувствующих ограничен, и поэтическое содружество поневоле осталось искусственным»⁴³.

Несмотря на это, распространение и влияние «парижской ноты» («ноты Адамовича», или «парижской школы») было очень велико, поэтому ей противостояли, помимо «Перекрестка», и такие крупные литературные объединения молодежи, как «Кочевье» и «Скит поэтов». «Кочевье» было основано в Париже в 1928 г. М. Слонимом как «свободное литературное объединение», ориентированное на литературную эмигрантскую молодежь. Одной из задач «Кочевья» было изучение русской советской литературы в лице ее лучших представителей (М. Горький, В. Маяковский, М. Зощенко, В. Катаев, Ю. Олеша и др.). Кроме того, на

заседаниях объединения читались и разбирались произведения самих его участников (В. Познера, Г. Газданова, Б. Божнева, С. Шаршуна, А. Ладинского и др.). Не обходили стороной и творчество «старших» эмигрантов, и теоретические проблемы литературы и искусства. Некоторые произведения участников группы М. Слоним печатал в своем журнале «Воля России».

В отличие от этих сообществ, литературное объединение «Скит поэтов» (1922—1940) действовало не в Париже, а в Праге. Его руководителем был А.Л. Бем. Официально членами «Скита» (так именовалась группа с 1928 г., после того как ее участниками стали и прозаики) были 36 человек: С. Рафальский, Н. Дзевановский, А. Туринцев, В. Лебедев, М. Скачков, Д. Кобяков, Б. Семенов, Е. Глушкова, А. Воеводин, А. Головина, Г. Хохлов, Т. Ратгауз, И. Бем, К. Набоков, Н. Андреев и др. Собрания сначала проводились еженедельно, а чуть позже — ежемесячно. Как и в других объединениях, в «Ските» читались и обсуждались произведения участников группы, а также доклады и сообщения на литературные темы.

Какой-либо определенной творческой программы у «скитовцев» не было, если не считать за таковую ориентацию на идеалы Серебряного века и неприятие А. Бемом принципов, отстаиваемых Г. Адамовичем и его последователями: «Поэзия для них (для поэтов “парижской ноты”. — А.М.) не активный процесс преобразования мира через собственное его постижение, а только “отдушина” для личных переживаний. Поэтому в круг поэтического переживания втянут очень ограниченный мирок самого автора. В этом смысле, если хотите, их поэзия “интимна”. Но за этой интимностью нет “трагичности” или, вернее, трагедийности, даже когда в ней идет речь о смерти и судьбе. Она размягчает, но не поднимает, в ней больше тоски, чем скорби, больше жалости к себе, чем к другому. Огромный жизненный опыт, редко выпадающий на долю человека, прошел по человеку, а не через него, раздавил, а не преобразил его. Здесь кризис не поэзии, а кризис — поэта. Там, где нечего сказать, а хочется только “сказаться”, там высыхает подлинное творчество». А. Бем считал для себя неприемлемой эту черту, «объединяющую, назовем условно, поэтов “Чисел”»⁴⁴.

«Числа» (1930—1934) — один из самых известных журналов русской эмиграции, страницы которого практически полностью были предоставлены эмигрантской молодежи. Вышло десять номеров журнала, первые четыре из которых редактировались совместно французской теософкой И.В. де Манциарли и поэтом Н.А. Оцупом, а последние шесть — одним Н. Оцупом. В отличие от большинства эмигрантских журналов, «Числа» были красиво оформлены, что послужило поводом для сравнения журнала с петербургским «Аполлоном».

Кроме того, на страницах «Чисел» не публиковались политические материалы, что было непривычно и несвойственно для печати русского

рассеяния. В редакционном предисловии к журналу Н. Оцуп писал, что «в сборниках не будет места политике, чтобы вопросы сегодняшней минуты не заслоняли других вопросов, менее актуальных, но не менее значительных» (№ 1. С. 6). И здесь же определялась особая позиция издания: «У бездомных, у лишенных веры отцов или поколебленных в этой вере, у всех, кто не хочет принять современной жизни, как она дается извне, — обостряется желание знать самое простое и главное: цель жизни, смысл смерти. “Числам” хотелось бы говорить главным образом об этом... Писать надо о жизни. Но жизнь без своего загадочного и темного фона лишилась бы своей глубины. Смерть вплетена в живое». Это вызывало критику со стороны оппонентов (М. Слоним, А. Бем и др.). Подытоживая эти отзывы, Г. Струве иронично заметил, что «о смерти говорилось в “Числах” гораздо больше, чем о цели жизни»⁴⁵.

Как уже отмечалось, в журнале по преимуществу печатались «молодые» прозаики и поэты, причем беллетристический раздел выделяла определенная философская направленность. В прозе «Чисел» был «почти исключен элемент спокойного объективированного описания. Экспрессия авторской ищущей мысли, многозначность образов, красок, деталей — общая черта этих произведений. Им был свойственен внутренний динамизм, связанный с нелегким течением духовных исканий. Герои, с их сложной психологией, приходят к постижению (или разрушению) сложной жизненной философии»⁴⁶. Среди прозаиков «Чисел» следует назвать Г. Газданова, С. Шаршуна, В. Сосинского, И. Одоевскую, В. Яновского, Ю. Фельзена и др. На страницах журнала появлялись и совершенно новые имена, в частности, в последнем номере была напечатана «Повесть с кокаином» М. Агеева (вышедшая в 1936 г. отдельным изданием под названием «Роман с кокаином»). Свою прозу публиковали здесь и те авторы, которые были известны преимущественно как поэты: Б. Поплавский, А. Ладинский, А. Гингер, Е. Бакунина, Г. Раевский.

В стихотворном отделе преобладали поэты «парижской ноты» (А. Штейгер, Д. Кнут, Л. Червинская, В. Мамченко, Ю. Терапиано, Б. Божнев и др.), дух которой сознательно культивировался Н. Оцупом, всегда отдававшим дань акмеизму и считавшим, что «парижская нота» является преемницей именно этого направления. В русле общей направленности издания представлены и герои печатавшихся в нем произведений, в которых по-разному варьировался архетипический образ библейского Иова, задающий общую для художественного дискурса «Чисел» тему незаслуженных потерь и страданий. Точно так же в тематике критических материалов преобладает образ представителя «младшего поколения» эмиграции, ощущающего свое одиночество и трагизм.

Конечно, представленная картина литературной и общественной жизни русского зарубежья не претендует на полноту и является, скорее,

общим фоном, на котором развивалась художественная литература эмиграции «первой волны», но без этой общей характеристики понимание литературы русского рассеяния было бы затруднительным.

- ¹ Вайнберг И.И. «Беседа» // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Т. 2: Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 34, 41.
- ² Подробнее см.: Терапиано Ю.К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987.
- ³ Вообще специалисты насчитывают около 2500 различных печатных изданий, выпускаемых в эмиграции, из них газет и журналов — 1030.
- ⁴ Петрова Т.Г. «Последние новости» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 320.
- ⁵ Адамович Г.В. Собрание сочинений. Литературные заметки. Кн. 1 («Последние новости» 1928—1931). СПб., 2002. С. 523.
- ⁶ Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 467.
- ⁷ Там же. С. 468.
- ⁸ Там же. С. 469.
- ⁹ Там же. С. 472.
- ¹⁰ Там же. С. 591, 593. Схожая полемика велась и по поводу поэзии, в частности стихов Лидии Червинской, «человечность» которых противопоставлялась Адамовичем формально отточенной поэзии И. Голенищева-Кутузова. Достаточно компетентную точку зрения высказал на этот счет Глеб Струве: «Спор между ним (Ходасевичем. — А.М.) и Адамовичем, повторяем, шел... о том, достаточно ли для того, чтобы признать стихи хорошими, чтобы они были искренним выражением «человечных» эмоций или же нужно еще что-то, что делает стихи не просто предельно искренней дневниковой записью или признанием, а стихами, поэзией, то есть искусством. В конечном счете правота в этом споре была на стороне Ходасевича...» (Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 221).
- ¹¹ Струве Г. Указ. соч. С. 21.
- ¹² Цит. по: Политическая история русской эмиграции. 1920—1940 гг. М., 1999. С. 100—101.
- ¹³ Основатели газеты даже выдвинули перед художниками слова особую задачу — воспитание «единства национального духа», не последнюю роль в котором играли моральные ценности прошлого «Святой Руси».
- ¹⁴ Именно в этом издании увидело свет несколько сот литературно-критических публикаций Ходасевича, в частности, знаменитые воспоминания о современниках, впоследствии вошедшие в его сборник «Некрополь», и статьи о литературе XIX в.
- ¹⁵ Прохорова И.Е. Журнал «Современные записки» и традиции русской журналистики // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика. 1994. № 4. С. 73.
- ¹⁶ Цит. по: Терапиано Ю.К. Указ. соч. С. 57.
- ¹⁷ Цит. по: Русская литература в эмиграции: Сб. ст. Питтсбург, 1972. С. 353.
- ¹⁸ Вишняк М.В. «Современные записки»: Воспоминания редактора. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 70.

- 19 Современные записки. 1920. № 1. (Без номера страницы).
20 Там же.
21 Там же.
22 Прохорова И.Е. Указ. соч. С. 76.
23 Вишняк М.В. Указ. соч. С. 75.
24 Богомолов Н.А. «Современные записки» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 447.
25 Цит. по: Терапиано Ю.К. Указ. соч. С. 57.
26 Вишняк М.В. Указ. соч. С. 82.
27 Богомолов Н.А. Указ. соч. С. 445.
28 Там же.
29 Название было дано в память об одноименном обществе пушкинской поры, собиравшемся у Н.В. Всеволожского и Я.Н. Толстого (1819—1820).
30 Пахмусс Т., Королева Н.В. «Зеленая лампа» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 169.
31 Разногласия по частным вопросам на заседаниях общества почти дублировали собой общий характер полемики Г. Адамовича и В. Ходасевича, о чем шла речь выше.
32 Цит. по: Струве Г. Указ. соч. С. 31.
33 Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев. София, 1921. С. IV.
34 Евразийство. Опыт систематического изложения // Пути Евразии. Русская интеллигенция и судьбы России. М., 1992. С. 375.
35 Савицкий П.Н. Евразийство // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн: Антология. М., 1993. С. 110.
36 Агеносов В.В. «Версты» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 52.
37 Костилов В.В. Не будем проклинать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции). М., 1990. С. 20.
38 Там же. С. 225.
39 Варшавский В. Незамеченное поколение // Русский Париж. М., 1998. С. 194.
40 Там же. С. 197.
41 Струве Г. Указ. соч. С. 212.
42 Коростелев О.А. «Парижская нота» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 302.
43 Адамович Г.В. Собрание сочинений. «Комментарии». СПб., 2000. С. 93—94.
44 Бем А.Л. Соблазн простоты // А.Л. Бем. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 398, 399.
45 Струве Г. Указ. соч. С. 217.
46 Летаева Н.В. «Числа» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 501.

ПРОЗАИКИ СТАРШЕГО ПОКОЛЕНИЯ

ИВАН БУНИН

Иван Алексеевич Бунин (1870—1953) покидает Россию 26 января 1920 г. на пароходе из Одессы, через Константинополь, Софию, Белград прибывает во Францию. Поселяются Бунины в Грассе, небольшом городке на юге Франции. Здесь и были созданы выдающиеся творения, открывающие читателям нового Бунина: «Окаянные дни», «Жизнь Арсеньева», «Темные аллеи».

«Окаянные дни» (1928) — самое жестокое и трагическое произведение писателя, создававшееся под воздействием ощущения, выраженного им в записи от 11 июня 1919 г.: «Проснувшись, как-то особенно ясно, трезво и с ужасом понял, что я просто погибаю от этой жизни и физически, и душевно»¹. Дневник И. Бунина 1918—1919 гг. — это беспощадный документ гибели старой России, разрушения прежних ценностей и жизненного уклада, попытка разобраться в причинах происшедшего.

В «Окаянных днях» личное отступает на второй план, доминирует же почти болезненное «вглядывание» в происходящее, стремление распознать в нем грядущее. Бунин, воспринимающий случившееся с Россией как личную трагедию, поднимается над частным, мелким и бытовым. В «Окаянных днях» почти нет деталей личной жизни писателя в этот период, нет упоминаний о близких, о распорядке дня и т.п. — всего того, что традиционно составляет содержание дневника.

Дневниковая форма, избранная Буниным, дает возможность запечатлеть хронику событий, которая складывается из многочисленных газетных информационных, последних новостей, передаваемых друг другу слухов, уличных реплик. Содержанием дневника становятся сведения, почерпнутые из газет. «В газетах — о начавшемся наступлении немцев. Все говорят: “Ах, если бы!”» (с. 5). Эти сведения подаются лаконично и четко: «Из Горьковской “Новой жизни”...», «Из “Власти Народа”...», «Из “Русского слова”...» (с. 7). Материал записей составляют сведения о слабости корниловского движения, «вести из нашей деревни» о возвращении мужиками помещикам награбленного, услышанное на улицах, разного рода «слухи» [«Слухи: через две недели будет монархия и правительство из Адрианова, Саднецкого и Мищенко; все лучшие гостиницы готовятся для немцев. Эсеры будто бы готовят восстание. Солдаты будто бы на их стороне» (с. 24)].

Хронологическое повествование не строго выдерживается автором, в записях есть значительные перерывы (с 24 марта 1918 г. по 12 апреля 1919 г.), одни записи отрывочны, фрагментарны, а другие, напротив,

весьма пространны. Такова, например, запись от 9 июня 1919 г., состоящая из шести частей, в которых речь идет о фактах, почерпнутых из газет, сопровождаемых то едким, то горестно беспомощным, то желчным комментарием; об «одном из древнейших дикарских верований» и библейском пророчестве: «Честь унижится, а низость возрастет... В дом разврата превратятся общественные сборища... И лицо поколения будет собачье...» (с. 145). В третьей части приводится пространная цитата из Ленотра о Кутоне — сподвижнике Робеспьера, затем излагается факт, подтверждающий стихийный характер революции. Здесь же содержатся воспоминания, раскрывающие постепенное и неумолимое приближение «окаянных дней» («наигранное благородство» в отношении народа, которое «даром... нам не пройдет»; пьяное гулянье в ресторане «Прага» весной семнадцатого года — полное непонимание того, что происходит в России).

Последовательная хроника «окаянных дней» московской жизни сменяется одесскими дневниковыми записями, в которых — размышления о случившемся, воспоминания о событиях 1917 г., выписки из «Российской истории» Татищева, из Вл. Соловьева, из Костомарова, из «Пира» Платона и Достоевского. В книге много газетной хроники, а рядом с этим — библейские строки, много «голосов» из народа — это свидетельства очевидцев, ради и во имя которых творится кровавое настоящее с погромами, разбоем, убийствами, «днями мирного восстания».

Происходящее рисуется и оценивается Буниным как «помешательство», «повальное сумасшествие», «балаган». Если Шмелев в «Солнце мертвых» эпичен и трагичен, то Бунин публицистичен, демонстративно субъективен в своем резком неприятии происходящего. Автор в записи от 17 февраля 1919 г. говорит о своей страстности, даже «пристрастности» в отношении к людям. Это книга об истерзанной, поруганной, залитой кровью России, о ее конце, гибели («...День и ночь живем в оргии смерти»). Основной пафос ее — тоска и боль: «...Какая тоска, какая боль!». «Окаянные дни» — это не только документ, свидетельствующий о гибели России, но и прощание с прошлым: «Наши дети, внуки не будут в состоянии даже представить себе ту Россию, в которой мы когда-то (то есть вчера) жили, которую мы не ценили, не понимали, — всю эту мощь, сложность, богатство, счастье...» (с. 44). «Да, я последний, чувствующий это прошлое и время наших отцов и дедов».

Бунин, отразивший всеобщее «помешательство» и «вакханалию», не выстраивает книгу логически, поскольку хаотичные записи, организованные лишь хроникально, соответствуют самому жизненному материалу книги, как и ее оборванный конец, объясняемый автором утратой последующих записей. «Проснувшись, как-то особенно ясно, трезво и с ужасом понял, что я просто погибаю от этой жизни и физически, и ду-

шевно. И записываю я, в сущности, черт знает что, что попало, как сумасшедший... Да, впрочем, не все ли равно!» (с. 162). «Без плана, вспышками» писались «Окаянные дни», запечатлевшие мучение и болезненную лихорадку ожидания спасения, и обостренное прощальное видение природы, почти физически осязаемое восприятие ее. О чем бы ни писал Бунин, к каким бы сторонам современности ни обращался, во всем выражается его личностное отношение, его субъективная оценка, подкрепленная и дополненная документами и фактами.

Оценочность сочетается в «Окаянных днях» с лирической исповедальностью: «Если бы я эту “икону”, эту Русь не любил, не видал, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так беспрерывно, так люто?» (с. 62). Дневниковые записи оказываются емкой формой, вбирающей в себя многое, позволяющей ежедневно фиксировать происходящее, оценивать его, размышлять о прошлом и последующем, о причинах и виновниках случившегося, находить утешение в этих записях.

О.Н. Михайлов справедливо заметил, что без «Окаянных дней» невозможно понять Бунина. Эта книга стала «документом» эпохи, достоверно, страстно и масштабно запечатлевшим трагедию гибели старой России, «плачем» по ней и одновременно прощанием. Живя в эмиграции, Бунин находит утешение в «погружении» в прошлое, возвращаясь памятью в счастливые времена детства и юности. Так появляется роман **«Жизнь Арсеньева»** (1927–1933).

Жанровая природа произведения вызывает разнообразные толкования. При этом краеугольными становятся вопросы об автобиографическом характере его и о романной форме. Так, Ю. Мальцев, отмечая уникальность «Жизни Арсеньева», утверждает: «...Называть романом эту книгу неверно. Сам Бунин взял в кавычки это слово «роман», начертанное на папке с рукописью, указав тем самым, что это вовсе не роман в традиционном понимании»². В.Н. Муромцева-Бунина в воспоминаниях «Жизнь Бунина. Беседы с памятью» пишет: «“Жизнь Арсеньева” не жизнь Бунина, а роман, основанный на автобиографическом материале, художественно измененном»³.

Б.В. Аверин, напротив, считает, что «по специфике вносимых в нее изменений рукопись “Жизни Арсеньева” ближе к сочинениям мемуарного, а не романного жанра. Особенно наглядным это становится при сравнении творческой истории “Жизни Арсеньева” и некоторых рассказов писателя. Работая над рассказами, Бунин иногда от варианта к варианту менял описанные в нем события, поступки героев, их характеры. В рукописи “Жизни Арсеньева” подобных изменений практически нет»⁴.

Исследователи творчества И.А. Бунина обращаются и к его высказываниям о произведении: «Вот думают, что история Арсеньева — это

моя собственная жизнь. А ведь это не так. Не могу я правды писать. Выдумал я и мою героиню. И до того вошел в ее жизнь, что поверил в то, что она существовала, и влюбился в нее». Хотя в то же время писатель готов согласиться и с читателями: «Может быть, в “Жизни Арсеньева” и впрямь есть много автобиографического...»⁵.

Роман состоит из пяти книг, объединивших — при небольшом объеме — сто семь глав. В этих пяти книгах, как и в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» Л.Н. Толстого, запечатлены «четыре эпохи развития» (Л.Н. Толстой)⁶ героя: младенчество, детство (I книга), отрочество (II, III книги), юность (IV книга), молодость (V книга). Сам автор фиксирует эти «эпохи», хотя и не озаглавливает ни главы, ни книги (в отличие от Л.Н. Толстого), сам отмечает «переходы» из одной «эпохи» в другую. Так, пятая книга начинается словами: «Те весенние дни моих первых скитаний были последними днями моего юношеского иночества»⁷.

Сюжетная динамика при событийной ослабленности достигается в романе напряженностью внутренней жизни Алеши Арсеньева, обостренностью восприятия окружающего, его особой чувствительностью и силой переживаний. И.А. Бунин находит наиболее точный, отвечающий замыслу принцип повествования: не хронология жизни героя, а *процесс пробуждения памяти*. Первая глава представляет собой экспозицию, предваряющую рождение воспоминаний и определяющую их формосодержательную доминанту: книга от первого лица о последнем представителе рода Арсеньевых, «происхождение коих теряется во мраке времен», книга как спасение от «беспамятства» и возрождение смысла, скрытого в символике герба, книга как хранилище памяти, как собор, устремленный «к небесному Граду».

В последующих главах запечатлено и материализовано пробуждение памяти: «Самое первое воспоминание мое есть нечто ничтожное, вызывающее недоумение» (V, 6); «Детство стало понемногу связывать меня с жизнью, — теперь в моей памяти уже мелькают некоторые лица, некоторые картины усадебного быта, некоторые события...» (V, 8); «Дальнейшие мои воспоминания о моих первых годах на земле более обыденны и точны, хотя все так же скудны, случайны, разрозненны...» (V, 10).

С пробуждением памяти восстанавливается процесс первооткрытия окружающего мира, закрепленного в воспоминаниях-«вспышках»: «Помню: однажды осенней ночью я почему-то проснулся и увидел легкий и таинственный полусвет в комнате...» (V, 12); «...Но я уже знал, что я сплю в отцовском кабинете...»; «...Я уже заметил, что на свете, помимо лета, есть еще осень, зима, весна, когда из дома можно выходить только изредка» (V, 13). Так повествователь воспроизводит процесс познания

мира маленьким Алешей Арсеньевым. «И вот я расту, познаю мир и жизнь в этом глухом и все же прекрасном краю...» (V, 14). Это познание начинается с освоения близлежащего пространства: двора, амбаров, конюшни, скотного двора, огородов.

Построение повествования также диктуется свойствами памяти: «Много ли таких дней помню я? Очень, очень мало, утро, которое представляется мне теперь, складывается из отрывочных, разновременных картин, мелькающих в моей памяти» (V, 19). Неоднократно повторенное «помню» становится своего рода композиционной скрепой между фрагментами воспоминаний.

Переход из детства в отрочество сопровождается формированием *самосознания* героя. Преобладание к концу первой книги голоса взрослого повествователя обусловлено воссозданием этого процесса. И в начале глав уже выносятся временные координаты: «В последний год нашей жизни в Каменке» (глава 17); «в августе того года» (глава 19); «как-то в конце августа...» (глава 20). Позиция взрослого повествователя выражается и в горьких размышлениях о ничем существовании русского мужика, о «русской страсти ко всяческому самоистреблению» — в связи с атмосферой жизни Алеши среди «крайнего дворянского оскудения» (V, 36), о беспечном прожигании жизни (образы Баскакова, отца). В романе звучит вопрос, мучивший Бунина («Окаянные дни»): «И почему вообще случилось то, что случилось с Россией, погибшей на наших глазах в такой короткий срок?» (V, 36).

Во второй книге, сюжет которой внешне организуется годами учебы Алеши в гимназии, раскрывается процесс пробуждения *национального самосознания* героя. В романе дан русский образ мира (деревенский быт, крестьянский труд, национальный характер — безудержный и в «веселии», и в радении, и в самосжигании, и в творчестве). В большинстве автобиографических произведений русской литературы представлено «природное открытие мира» (С. Аксаков) маленьким героем. Эти «природные влияния» оказывают неизгладимое по силе воздействия впечатление на ребенка и у Л.Н. Толстого, и у С.Т. Аксакова, и у И.А. Бунина.

Тема России занимает центральное место в прозе русского зарубежья первой волны («Богомолье» и «Лето Господне» И.С. Шмелева, «Детство Никиты» А.Н. Толстого, «Времена» М.А. Осоргина, «Другие берега» В.В. Набокова). И. Ильин, пожалуй, первым обратил внимание на то, что тема «священных корней» объединяла эмиграцию первой волны. Ее автобиографическую прозу отличает напряженный интерес к русской национальной культуре, истории, любовь к России и страстное желание сохранить или продлить хотя бы в слове ее духовную самобытность. Не случайно у И.С. Шмелева и М.А. Осоргина «утраченное чудо»

предстает сказочным миром, в котором события, люди, дом, еда, мечты и желания — при всей своей реальности — ирреальны, таят в себе «загадочно-болезненное блаженство».

В третьей книге романа, запечатлевшей *интенсивное духовное развитие* Алеши, пробуждение в нем творческой личности, в большей мере представлена позиция самого героя, выражающаяся с предельной искренностью и закреплённая в исповедальной повествовательной манере. Четвертая книга о «последних батуриных днях» воспроизводит вступление героя во взрослую самостоятельную жизнь, сопровождающуюся переездами Алеши с места на место, поисками заработка. Главным событием юности Алексея становится его любовь к Лике. Пятая, заключительная книга «Жизни Арсеньева», печатавшаяся отдельно под собственным названием «Лика», занимает особое место в романе.

Рассматривая пятую книгу как органичную часть романа, отличающегося сюжетно-композиционным единством, следует признать, что *сюжетное действие* (при событийной ослабленности в предыдущих четырех книгах) здесь достигает *предельной концентрации*, духовная жизнь героя — максимального напряжения, его любовные переживания и творческая одержимость — наивысшей точки. Пятую книгу отличает и *композиционная насыщенность*: по объёму эта книга самая большая, она состоит из 31 главы, многие из которых предельно лаконичны, а их динамичное чередование придает особую напряженность повествованию. 31-я же глава отрывочна по содержанию, заключенному в трех фрагментах: сообщение о смерти Лики; сведения о сохранившемся подарке Лики — тетради в коричневом сафьяне (время в отрывке не прошлое, а настоящее — время повествования) и сон, в котором взрослому повествователю привиделась Лика.

Уникальность последней части романа заключается в настолько глубоко «погружении» автора в прошлое, что «законы памяти», организующие повествование в первых книгах произведения, перестают действовать, и это прошлое в преображенном виде предстает как *новая реальность*, в которой пережитая Буниным в молодости любовь к Варваре Пашенко переосмысливается и «довоплощается», *частное* преобразуется в *общее*, Лика предстает как символ женственности, как вечный образ утраченной Возлюбленной.

Ослабленная событийность в романе «Жизнь Арсеньева» объясняется множеством различных «вкраплений». Это природные описания, философские размышления, лирические отступления, реминисценции и пространные цитаты из Библии, произведений художественной литературы и других источников. Фактографичность отступает на второй план, однако, подчиненная «возрастной» сюжетной линии героя, пунктирно она также определяет ход повествования. Многие из этих фактов

даны через восприятие Алеши Арсеньева. Аналитическое свойство мышления автора проявляется как в композиции (внутренняя завершенность и продуманность каждой главы-фрагмента; их соподчиненность друг другу и в то же время «неповторяемость» каждого фрагмента, что само по себе способствует динамичности повествования), так и в социальном пласте повествования, связанном с русской помещной жизнью конца XIX в., с обнищанием и разрушением этой жизни.

Художественное время романа организуется таким образом, что движение предполагаемого реального времени фиксируется «природными» явлениями: время дня, года, месяца; датами православного календаря, сменой крестьянских занятий в поместье, «возрастными» изменениями в жизни автобиографического героя (учеба в гимназии и время этой учебы, наступление отрочества, юношеской поры и др.). «Погружение» в прошлое побуждает автора сопрягать разные временные пласты. Наряду с *дихронностью* (временем, о котором повествуется, и временем, когда повествуется) в романе присутствуют *временная «перебивка»* («тогда» и «теперь»), а также *треххронность* повествования, когда три временных координаты пересекаются в одной точке: «В тамбовском поле, под тамбовским небом, с такой необыкновенной силой вспомнил я 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!» (V, 32). Хронотоп романа сложно организован, что обусловлено присущей автобиографическим повествованиям структурной особенностью *постепенного «расширения» пространственной перспективы* — выход из замкнутого мира семьи в большой мир; чередование, переплетение, взаимопроникновение разных времен: прошлое — настоящее; прошлое детства, отрочества — прошлое последующей жизни — настоящее (треххронность). В «Жизни Арсеньева» это чередование времен («перебивка») является постоянным признаком, определяющим и стилевую манеру, придающим ей ностальгическую интонацию.

В автобиографической прозе на хронологическую двуплановость указывают не только сигналы припоминания и «перемещения» во времени, но и голоса повествователя и автобиографического героя, т.е. чередование мировосприятия взрослого человека и мироощущения ребенка. В некоторых случаях можно говорить о двуединстве голосов героя и повествователя, которое выражается не столько даже в «перебивке» времен: прошлое / настоящее, «тогда» / «теперь», сколько в «корректировке» голоса героя, в попутных пояснениях и оценках от его имени. В «Жизни Арсеньева» голоса героя и повествователя не сливаются, они четко разграничены.

Ю. Мальцев, характеризуя жанр романа, пишет: «“Жизнь Арсеньева” — это не воспоминание о жизни, а воссоздание своего восприятия жизни и переживание этого восприятия... Жизнь сама по себе как таковая вне ее апперцепции и переживания не существует, объект и субъект слиты неразрывно в едином контексте, поэтому я и осмеливаюсь назвать “Жизнь Арсеньева” первым русским “феноменологическим романом”»⁸. В то же время необходимо учитывать автобиографическую основу произведения.

Известно, что в набросках романа встречается другое его название — «Книга моей жизни», однако в итоге автор дает заголовок «Жизнь Арсеньева». Эти заглавия в определенной степени отразили и жанровые «колебания» Бунина. Галина Кузнецова в «Грасском дневнике» приводит его слова о процессе работы над романом: «В сотый раз говорю — дальше писать нельзя! Жизнь человеческую написать нельзя! Если бы передохнуть год, два, может быть, и смог бы продолжать... а так... нет»⁹.

В 1933 г. И.А. Бунину была присуждена Нобелевская премия. В своей нобелевской речи писатель, воспринявший премию как важный знак судьбы, как запоздалое, но достойное признание его правды, подчеркнул: «Впервые со времени учреждения нобелевской премии вы присутствовали ее изгнаннику... Господа члены Академии, позвольте мне, оставив в стороне меня лично и мои произведения, сказать вам, сколь прекрасен ваш жест сам по себе. В мире должны существовать области полнейшей независимости. Вне сомнения вокруг этого стола находятся представители всяческих мнений, всяческих философских и религиозных верований. Но 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 жест, господа члены Академии, еще раз доказал, что любовь к свободе есть настоящий национальный культ Швеции»¹⁰.

В 1937 г. Бунин издает в Париже книгу **«Освобождение Толстого»**. Название трактата становится ключом к постижению великого писателя и мыслителя. И начинается книга словами самого Л.Н. Толстого об освобождении, в которых «главное указание к пониманию его всего»¹¹. Это книга о восприятии Толстого Буниным, о понимании его философии, веры, творчества, о близости размышлений Толстого о жизни и смерти. «Бунин останавливает свой взгляд на самом, по его мнению, важном в Толстом (и именно на том, что роднит самого Бунина с Толстым и потому так сильно им чувствуется) — на его страхе смерти, поисках смысла жизни и спасения («освобождения») от смерти»¹².

Бунину близко «дивное прозрение», осенившее царевича, которому суждено стать Буддой. В этом прозрении «истинное освобождение, спа-

сение от страданий мира и от смертной гибели в нем». И суть его заключается в том, что найдено «освобождение» от смерти («Царство мира сего и царство смерти — одно»). Подлинное освобождение — «в разоблачении духа от его материальности», «в самоотречении», «в углублении духа в единое истинное бытие», которое и есть «основа всякого бытия и истинная сущность человеческого духа», в слиянии «свойственного человеку истинного Я» с «Единым, Целым, Вечным»¹³.

«Освобождение Толстого» — не только памятник великому старцу, но и попытка ответить на самые важные вопросы, занимавшие писателя всю жизнь. Человек, наделенный памятью, для Бунина — это «особь, прошедшая в цепи своих предков долгий путь многих, многих существований...». «Великий мученик или великий счастливец такой человек? И то и другое. Проклятие и счастье такого человека есть его особенно сильное Я и вместе с тем вящее (в силу огромного опыта за время пребывания в огромной цепи существований) чувство тщеты этой жажды, обостренное ощущение Всебытия»¹⁴.

Самое совершенное создание И.А. Бунина **«Темные аллеи»** (1937—1949) с момента своего появления вызывает неизменный интерес начиная с эмигрантских изданий (статьи И. Ильина, В. Вильгинского, Ю. Иваска, М. Крепса, Ю. Сазоновой, Ф. Степуна, Ю. Трубецкого и др.) и до публикаций 1990-х годов в отечественном литературоведении. Одной из ключевых проблем остается жанровая природа бунинской «книги итогов» (до сих пор ее называют то книгой рассказов, то сборником, то циклом, то «единством более высокого порядка»), в полной мере не осмыслено и ее жанровое своеобразие.

В «Темных аллеях», как и в «Жизни Арсеньева», И.А. Бунин, отталиваясь от определенной художественной традиции (прозаический цикл «безусловно новой формой назвать нельзя»)¹⁵, переосмысливает ее и обновляет. В пользу того, что «Темные аллеи» — это не просто сборник рассказов, а единство более высокого порядка, свидетельствует архитектура книги с ее делением на три части, которое предполагает внутреннее взаимосцепление рассказов каждой части.

О единстве цикла свидетельствует и его кольцевая композиция, выявляемая при сопоставлении первого и заключительного рассказов (это уже отмечалось исследователями творчества Бунина), а также наличие «гармонического центра». «...Рассказ “Начало” “фокусирует”, обобщает все важнейшие смыслы, не насыщая их чувствами, душевными переживаниями; он служит центром сцепления, сопоставления, противопоставления образов, в котором отчетливо раскрывается своеобразие каждого из героев, обнажается сущность их истинных взаимоотношений»¹⁶.

Сквозным в цикле выступает мотив дороги, и хотя он не возобновляется от рассказа к рассказу, но, повторяясь с определенной периодич-

ностью, связывает их воедино. В поэтике цикла особая роль принадлежит контрасту, пронизывающему текст на всех уровнях. Благодаря ему создается особый ритм, организующий все повествование. Антитетичность реализуется в зеркальной композиции, которая наряду с другими способами организации текста использована автором. Это взаимосцепление рассказов «Антигона» и «Смарагд», в которых женский и мужской характеры зеркально противоположны; это зеркально противостоящие сюжетные ситуации. Так, в рассказе «Степа» противопоставляются два лета из жизни Красильщикова [«В это лето он часто вспоминал лето в прошлом году» (VI, 20)], отношения с двумя женщинами: связь с известной актрисой и случайная короткая встреча с пятнадцатилетней Степой, дочерью хозяина постоянного двора, старика-вдовца Пронина. Прием зеркальности проявляется в том, что первая его измучила, и он рабски зависим от нее, вторая же, Степа, рыдает после ночи, проведенной с ним, и умоляет его взять ее, обесчещенную, с собой: «Я вам самой последней рабой буду!» (VI, 24). Принцип зеркального отражения образов персонажей последовательно реализуется в «Темных аллеях».

Антитеза находит широкое использование в цикле рассказов как стилистическая фигура, как художественный прием, как структурообразующий принцип: «Она была *страшно красивая...*» (VI, 71) (здесь и далее курсив мой. — А.С.); «разрывающая душу *мука любви* к ней» (VI, 76); «Он с *ненавистью страсти и любви* чуть не укусил ее в щеку» (VI, 66); «...Галя есть, кажется, *самое прекрасное мое воспоминание* и мой *самый тяжкий грех...*» (VI, 104—105); «Я вдруг вспомнил ту *мертвенную, но прекрасную бледность...*» (VI, 161); «*Княжески-мужицкая* величина» барина (VI, 161). «И завтра и послезавтра будет все то же, думал я, — все та же *мука* и все то же *счастье...*» (VI, 209).

Контрастно противопоставляются в тексте природные описания, эмоциональные состояния героев. В рассказе «Красавица» контраст открыто заявлен в самом начале: «Чиновник казенной палаты, вдовец, пожилой, женился на молоденькой...» (VI, 46). И тот же прием используется для характеристики героини — контраст между внешним обликом (красавица) и внутренним (темное нутро): «И вот вторая красавица спокойно возненавидела его семилетнего мальчика от первой жены» (VI, 6).

«Темные аллеи» в контексте цикла раскрываются как название, вобравшее в себя множество смыслов, которые образуют мотивы, и все они связаны со сферой чувств двоих, Ее и Его. Любовь в произведении предстает сложным явлением, антиномичным и непостижимым. Образ, вынесенный в заглавие, символизирует, с одной стороны, всепоглощающую *страсть*, противостоять которой человек не в силах, она сродни

стихии, это инстинктивное, бессознательное влечение. Именно поэтому любви-страсти в рассказах соответствуют такие природные явления, как гроза, метель, выражающие силу стихии. И страсть является такой же стихийной, неуправляемой силой, порожденной самой природой («Степа» и др.). В описании грозы и ливня в рассказе «Степа» молния своим «ослепляющим рубиновым огнем» воспринимается как «знамение конца мира».

Мотив любви — мощной природной силы — также сквозной, и это подчеркивается автором. «Когда она зарыдала, сладко и горестно, он с чувством не только *животной* благодарности за то неожиданное счастье, которое она бессознательно дала ему, но и *восторга любви* стал целовать ее...» (VI, 82). В рассказе «Таня» отчетливо раскрывается бессознательное начало в страсти, во влечении: «Кто он, она еще не понимала в полусне, но все равно это был тот, с кем она, в некий срок, впервые должна была соединиться в самой тайной и блаженно-смертной близости» (VI, 82).

С другой стороны, «темные аллеи» — это и «лучшие, истинно волшебные» минуты жизни. В тексте эта характеристика дается рядом с «развернутым названием»: «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...» — стихи Огарева, которые герой рассказа Николай Алексеевич читал Надежде тридцать лет тому назад, в «лучшие минуты» его жизни («И все стихи мне изволили читать про всякие “темные аллеи”»). В стихах обращает на себя внимание использование цветowych обозначений. Цвет в поэтике Бунина занимает важное место, что отчетливо проявляется и в «Темных аллеях». Цветовую гамму цикла определяет оппозиция *темный* — *яркий*¹⁷, как и в приведенной стихотворной цитате, задающей эмоциональный тон всей книге.

Стихи про темные аллеи передают состояние любовной «горячки», как его определяет Надежда, переживаемой героями и связанной с их молодостью (не случайно точно указывается их возраст), с невозвратно ушедшим прошлым, оставшимся для обоих «истинно волшебным» временем. «Алый шиповник» и «темные липы» намечают противопоставление прошлого настоящему, красоты и силы чувств молодости разочарованию и опустошенности старости: «Все проходит... Любовь, молодость — все, все» (VI, 7). Это противопоставление станет принципом построения многих рассказов. И в той же поэтической строке — «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи» — закреплено еще одно свойство, присущее содержанию всей книги: в прошедшем времени воспроизводится краткий миг бытия. А смысл рассказа заключается в том, что для обоих миг их любви остался лучшим воспоминанием и предопределил судьбы: ее несложившуюся [«Сколько ни проходило времени, все одним жила» (VI, 7), «как не было у меня ничего дороже

вас на свете в ту пору, так и потом не было» (VI, 8)] и его несчастную [«...Никогда я не был счастлив в жизни...» (VI, 8)].

«Темные аллеи» — это пережитый *миг счастья*, это ощущение полноты бытия. «...Подобного счастья не было во всей его жизни» — этот мотив вновь и вновь повторяется в рассказах цикла. В рассказе «Руся» счастье определяется как «нестерпимое»: «Он больше не смел касаться ее, только целовал ее руки и молчал от нестерпимого счастья» (VI, 43). Мгновение счастья — это потрясение, при воспоминании о котором у героя рассказа «Зойка и Валерия» отнимаются руки и ноги. Именно это мгновение и составляет, по Бунину, смысл жизни: «...Из года в год, изо дня в день, втайне ждешь только одного, — счастливой любовной встречи, живешь, в сущности, только надеждой на эту встречу — и все напрасно...» («В Париже». VI, 97); «...Всегда кажется, что где-то там будет что-то особенно счастливое, какая-нибудь встреча...» («Генрих». VI, 111).

Многозначное название цикла символизирует прежде всего непознанную природу любви, особенно любви-страсти, которая соединяет в себе высочайшую радость бытия и темное, греховное начало, силу чувства и кратковременность его. В рассказе «Генрих» дана точная — в контексте цикла — характеристика «жен человеческих, сеть прельщения человеком»: «Эта «сеть» нечто поистине неизъяснимое, *божественное* и *дьявольское*...» (VI, 116).

Попытка постичь тайное тайных приводит автора к трагедийным развязкам, когда смерть становится единственно возможным выходом из воспроизведенной сюжетной ситуации. Рассказы «Кавказ», «Зойка и Валерия», «Галя Ганская», «Генрих», «Натали», «Пароход “Саратов”» завершаются смертельным исходом, причем всегда неожиданным, резко контрастным развитию сюжетного действия, что усиливает ощущение трагичности происходящего. В соотношении с названием цикла смерть героев воспринимается и как невозможность познать самого себя, и как неразрешимое противоречие, связанное с любовью: власть ее такова, что, утрачивая любовь, человек лишает себя жизни (в этом также проявляется некая стихийная, неподвластная рассудку человека и завладевающая им целиком сила). В «Темных аллеях» представлены сюжетные ситуации, в которых один из героев оказывается жертвой, расплачивающейся за свою любовь или же измену. И эти финалы также подтверждают, что любовь в философии Бунина предстает мощной стихией, таинственным и бессознательным началом.

Рассказ «Натали» завершает вторую часть книги. В нем, как и в двух предыдущих «Галя Ганская» и «Генрих», героиня умирает. И хотя они умирают по-разному (Галя Ганская отравилась, Генрих застрелена из ревности австрийцем, Натали «умерла в преждевременных родах»), все

три рассказа, названные именами героинь, объединяет то, что смерть является расплатой за любовь.

В «Натали» концепция любви содержит важный в контексте всего цикла смысл: без любви нет жизни, утрата ее подобна гибели. Герой вспоминает Натали на балу, «такую высокую и такую страшную в своей уже женской красоте», и признается: «Как хотел я умереть в ту ночь в восторге своей любви и гибели!» (VI, 148). Тот же мотив реализуется в финальных словах рассказа «В одной знакомой улице». После прощания героя-повествователя, в ту пору студента, с нею, дочерью дьячка, и обещания встретиться через две недели больше ничего не было: «...Больше ничего не помню. Ничего больше не было» (VI, 150). Этим рассказом открывается третья часть цикла, в которой концепция любви приобретает дополнительный смысловой оттенок: любовь как *болезнь*, как «*наваждение*» [«Жила в каком-то наваждении» («Месть». VI, 202)].

После пережитого мгновения счастья, после утраты любви вся последующая жизнь героев в «Темных аллеях» или не имеет смысла («ненужный сон»), или равносильна гибели. Символичен финал рассказа «Холодная осень»: «Да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Все-таки был. И это все, что было в моей жизни — остальное ненужный сон» (VI, 179).

Смысл заглавия цикла раскрывается также в системе образов, связанных с топосами: *аллея, сад, парк, поле*. Именно они, наряду с природными явлениями (календарными, климатическими и др.), создают неповторимый эмоциональный фон, обусловленный и названием произведения. В рассказах цикла образы сада и аллей в их символическом значении противостоят друг другу. В описании аллей постоянным признаком выступает тень. «Тенистая аллея» (VI, 52), «мрачно-величавая аллея» (VI, 73), «отдыхать в тени еловой аллеи» (VI, 74). В рассказе «Зойка и Валерия» почти дословно повторяется название цикла: «Он пошел за ней, сперва сзади, потом рядом, в *темноту аллеи*, будто что-то таившей в своей мрачной неподвижности» (VI, 77). Аллея — это и игра света и тени: «...Потом вошла под длинный прозрачный навес березовой аллеи, в пестроту, в пятна света и тени» (VI, 139).

Сад в «Темных аллеях» — это не только место сюжетного действия, но и образ, способствующий реализации авторской концепции любви, поэтической завершенности определенного фрагмента текста, созданию эмоциональной атмосферы произведения. Среди символических значений сада есть и метафорическое использование в значении «любовного рая, созданного влюбленным»¹⁸. У Бунина образ сада воплощает счастье, связанное с зарождением любви («первое утро любви»), с взаимной любовью, с верой героев в любовь как главную и вечную ценность бы-

тия. Образ сада в рассказе «Поздний час» напоминает герою-повествователю о пережитом когда-то счастье. Сад — это и место первых свиданий. Именно он пробуждает воспоминания о начале любви, о «времени еще ничем не омраченного счастья», о «близости, доверчивости, восторженной нежности, радости» (VI, 33). Исполненный лиризма рассказ «Поздний час» завершает первую часть цикла, подчеркивая значимость для книги в целом еще одного мотива, связанного с названием, — невозможности продлить счастье и его утраты, мотива промелькнувшего мгновения: «Одно было в мире: легкий сумрак и лучистое мерцание твоих глаз в сумраке» (VI, 34).

Образ сада воплощает предчувствие счастья, само счастье. Ночной сад полон света, «предвесенняя, светлая и ветреная ночь», «волновался сад», озаряющий сумрак комнаты «золотистым светом» (VI, 92). Мысль о «летнем счастье» для героини рассказа «Таня» связана с садом: она «старалась представить себе все то летнее счастье, когда столько будет им свободы везде... ночью и днем, в саду, в поле, на гумне, и он будет долго, долго возле нее...» (VI, 92). В минуты счастья Таня поет народную песню «Уж как выйду я в сад...». И надежда на счастье впереди, на будущую встречу связана с этой «песенкой» [«...Я приеду весной на все лето, и вот правда пойдем мы с тобой «во зеленый сад» — я слышал эту твою песенку и вовеки не забуду ее...» (VI, 94)]. Образ сада как стилевая доминанта определяет эстетическое единство рассказа.

С этим образом связаны чистота и свежесть чувств, сад — постоянный и важный «атрибут» сюжетного действия, воспроизводящего трепетные и волнующие отношения влюбленных. «Войдя к себе, я, не зажигая свечи, сел на диван и застыл, оцепенел в том страшном и дивном, что внезапно и неожиданно свершилось в моей жизни... Комната и сад уже потонули в темноте от туч, в саду, за открытыми окнами, все шумело, трепетало, и меня все чаще и ярче озаряло быстрым и в ту же секунду исчезающим зелено-голубым пламенем... На меня понесло свежим ветром и таким шумом сада, точно его охватил ужас: вот оно, загорается земля и небо» (VI, 139). И в этом же рассказе «Натали» «весенняя чистота, свежесть и новизна» связаны с «густым цветущим садом». Это и место свиданий, и незримый участник сюжетного действия, и символ «первого утра любви» героя Виталия Петровича и Натали.

Многими исследователями творчества Бунина отмечалась особая «магия воспоминаний» (Л.А. Колобаева), присущая ему. Эта магия воспоминаний организует повествование в «Темных аллеях» и задается самим заглавием цикла, которое в «развернутом» виде («Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи») содержит отсылку в прошлое: прошедшее время глаголов, запечатлевшее мгновение. «Темные аллеи» — это погружение в прошлое, это воспоминание, по остроте и

силе чувства не уступающее мгновению пережитого когда-то счастья: «...И молодость, красота всего этого, и мысль о ее красоте и молодости, и о том, что она любила меня когда-то, вдруг так разорвали мое сердце скорбью, счастьем и потребностью любви, что, выскочив у крыльца из коляски, я почувствовал себя точно перед пропастью...» («Натали». VI, 143).

Прошлое в рассказе «Холодная осень» характеризуется как «волшебное, непонятное, непостижимое ни умом, ни сердцем» (VI, 178). Путешествие по «темным аллеям» памяти, в атмосфере *таинственной, загадочной, удивительной и волшебной*, причиняет повествователю горькую радость и сладкую боль. Именно эти эпитеты наиболее употребительны в цикле, они способствуют созданию особого импрессионистически зыбкого изображения, соответствующего «пробуждению» памяти, возникновению эффекта магии воспоминаний. «Все было *странно* в то *удивительное* лето» — это настроение пронизывает рассказы цикла, объединяя их в единое целое. Прекрасны и загадочны в своей исключительности героини. «Ах, как хороша ты была! ...Как горяча, как прекрасна! Какой стан, какие глаза!» («Темные аллеи». VI, 7). «Станные женщины» («Месть»), они «как бы с какой-то другой планеты» («Сто рупий») и непостижимы [«...Она была загадочна, непонятна для меня, странны были и наши отношения...» («Чистый понедельник»)]. И глаза у них «удивительные», «необыкновенно темные, таинственные» («Весной, в Иудее»).

Символический смысл заглавия раскрывается благодаря особой атмосфере таинственности и сказочности, создаваемой многообразными пейзажными описаниями. «Как волшебно блестят вдали березы. Нет ничего страннее и прекраснее внутренности леса в лунную ночь и этого белого шелкового блеска березовых стволов в его глубине...» («Натали». VI, 139); «И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет, слабо отражавшийся в плоско белеющей воде вдали, резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары...» («Руся». VI, 43).

Поэтика заглавия «Темных аллей» выявляется в системе целого — в единстве его художественной структуры. Именно благодаря названию первого рассказа, давшего заголовок циклу, осуществляются основные циклообразующие связи. Образ темных аллей, связанный с философией цикла и его главной темой, порождает множество смыслов, создающих систему мотивов, последовательно развивающихся и обогащающихся от рассказа к рассказу. Заглавие произведения в целом полифункционально, оно реализуется как один из ключевых пространственных образов цикла, как емкий символ, как название, в скрытом виде содержащее основной структурообразующий принцип контраста. Этот принцип оказывается универсальным в построении фрагментарного пове-

ствования, именно он последовательно и настойчиво оформляет целое, органично соответствуя философии любви в произведении и способствуя максимально полному ее раскрытию. Поэтика заглавия выражается и в том, что оно формирует основной эмоциональный тон книги, определяет ее стилевое своеобразие. Художественное единство книги обусловлено особой авторской позицией¹⁹, композиционной логикой, сюжетными «скрепами» внутри частей, архитектурой, системой сквозных мотивов, развивающихся и обогащающихся по мере воплощения в тексте, полифункциональностью заглавия.

«Жизнь Арсеньева» и «Темные аллеи» стали тем творческим итогом, который позволил В.В. Вейдле в статье «На смерть Бунина» одним из первых высказать важную мысль: «Бунин созрел медленно, как это часто бывает с людьми большого и сложного дарования, и к зрелой своей манере он пришел не столько в силу отказа писать так, как писали до него, сколько в результате непреднамеренного развития, которое, в рамках его творчества, постепенно привело к некоему перерождению русской прозы²⁰».

¹ Бунин И.А. Окаянные дни. М., 1991. С. 162. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

² Мальцев Ю. Иван Бунин: 1870—1953. Франкфурт-на-Майне; М., 1994. С. 304.

³ Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989. С. 142.

⁴ Аверин Б.В. Жизнь Бунина и жизнь Арсеньева: поэтика воспоминания // И.А. Бунин: pro et contra. СПб., 2001. С. 653.

⁵ Цит. по: Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество. М., 1991. С. 153.

⁶ Л.Д. Опульская пишет: «Трилогия, которую нередко называли «элегией в прозе», была задумана как роман или, говоря точнее, как эпопея развития человеческого характера в пору детства, отрочества, юности, молодости («Четыре эпохи развития»). И если этот первоначальный замысел не был реализован в полной мере, в планах, набросках и черновиках, то, разумеется, не был и совершенно забыт: он отразился в творчестве ближайших лет («Утро помещика», «Казачьи») и много значил для формирования толстовского реализма». См.: Опульская Л.Д. Первая книга Льва Толстого // Л.Н. Толстой. Детство. Отрочество. Юность. М., 1978. С. 479.

⁷ Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1994. Т. 5. С. 172. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

⁸ Мальцев Ю. Указ. соч. С. 305.

⁹ Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М., 1995. С. 83.

¹⁰ Цит. по: Мальцев Ю. Указ. соч. С. 274.

¹¹ Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 5.

¹² Мальцев Ю. Указ. соч. С. 301.

¹³ Бунин И.А. Указ. соч. С. 43.

- ¹⁴ Там же. С. 44.
- ¹⁵ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. М., 1913. Т. 1. С. 126.
- ¹⁶ Грудцина Е.Л. Поэтика цикла И.А. Бунина «Темные аллеи»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1999. С. 13–14.
- ¹⁷ Там же. С. 8.
- ¹⁸ См.: Тресиддер Д. Словарь символов: Пер. с англ. М., 2001. С. 320.
- ¹⁹ В.В. Вейдле называет это «субъективизацией повествовательных форм, к которой Бунин пришел во второй половине жизни...». См.: Вейдле В.В. На смерть Бунина // Бунин И.А.: pro et contra. С. 424.
- ²⁰ Там же. С. 422.

АЛЕКСАНДР КУПРИН

Александра Ивановича Куприна (1870–1938) не миновала участь большей части творческой интеллигенции: вскоре после Октябрьского переворота он оказывается в Эстонии, затем в Гельсингфорсе, а с июля 1920 г. поселяется в Париже. Вынужденная эмиграция болезненно переживается многими, но для Куприна изгнание приобретает обостренно драматический характер, что не могло не сказаться на его творчестве. Оторванный от «почвы», он утрачивает те опоры, на которых держалась его проза. «Несчастье Куприна в том, что он не мог писать по памяти, как Бунин, Шмелев, Зайцев или Ремизов. Куприн всегда должен был жить жизнью людей, о которых писал, будь то балаклавские рыбаки или люди из “Ямы”...»¹. В одном из писем художнику Репину он признается: «Я изнемогаю без русского языка! Эмигранты, социалисты, господа и интеллигенция — разве они по-русски говорят! Меня, бывало, одно ловкое, уклюжее словцо приводило на целый день в легкое, теплое настроение»².

В 1920-е годы выходят сборники произведений Куприна, написанных за рубежом: «Новые повести и рассказы» (Париж, 1927), «Храбрые беглецы» (Париж, 1928), «Купол св. Исаакия Далматского» (Рига, 1928), «Елань» (Белград, 1929), «Колесо времени» (Белград, 1930). Конец 1920—начало 1930-х годов были плодотворными для писателя: в это время он создал свои лучшие произведения эмигрантского периода: повесть «Колесо времени» (1929), роман «Юнкера» (1932), повесть «Жанета» (1933).

В повести **«Колесо времени»** А.И. Куприн обращается к теме, которая ранее не раз привлекала его внимание, — к теме всепоглощающей любви, захватывающей человека целиком («Сильнее смерти», «Суламифь», «Инна», «Гранатовый браслет»). Написанная в эмиграции, эта повесть вобрала в себя жизненные впечатления автора двадцатилетней давности. Марсель 1912 г., когда впервые побывал в нем Куприн, был

запечатлен им в очерках «Лазурные берега». В «Колесе времени» воспроизводятся отдельные детали, эпизоды очерков, описывается именно Марсель 1910-х годов, который вызывает в памяти и Россию того времени. Уже в начале произведения при описании встречи двух друзей после 12-летней разлуки говорится о «той» Москве: «Ах, милый мой, слезы мне глаза щипят. Встают давние, молодые годы. Москва. Охотничий клуб. Тестов. Черныши. Малый театр. Бега на Ходынке. Первые любвишки... Сокольники... Эх, не удержать, не повернуть назад колесо времени»³. Образ прежней Москвы не раз возникает на страницах произведения, придавая ему особую ностальгическую интонацию. Тем более что и о любви рассказывается прошедшей, которую уже не вернуть: «...В одну минуту теряет человек большое счастье для того, чтобы потом всю жизнь каяться... Ах! Не повернешь...» (V, 420). Так в повести причудливо переплетаются мотивы тоски по родине и по ушедшей любви.

Глеб Струве верно отметил, что «в лучших своих зарубежных вещах Куприн остался большим мастером анекдота и крепко слаженного повествования, как и мастером простого и выразительного языка»⁴. К этому можно добавить, что Куприн остается мастером умело закрученной интриги. Эти особенности таланта писателя проявились и в повести «Колесо времени». Сравнительно небольшая по объему, она отличается динамичным развитием сюжета, «дробным», фрагментарным построением. Произведение состоит из тринадцати небольших глав, имеющих собственные лаконичные заглавия. История любви Мишки и Марии излагается ретроспективно: герой-повествователь рассказывает о ней своему старому приятелю, случайная встреча с которым произошла в одном из кафе «славного города Тулуза». Повествование строится как монолог, адресованный слушателю, о чем свидетельствуют постоянные обращения к нему героя: «дружок», «ты говоришь...», «ты уж, наверное, догадался...», «говорю тебе...», «вообрази себе...», «знаешь ли что, мой дружок?», «дорогой мой», «видишь...», «ты, может быть, заметил...». В 11-й главе пространное обращение возвращает читателя в настоящее время, в ситуацию общения героя-повествователя со своим товарищем: «Старый друг мой, дорогой мой дружок! Никому я обо всем этом никогда не говорил и, уж конечно, больше не скажу. Прости же мне мое многоречие...» (V, 468). Этот прием обращения к бессловесному собеседнику позволяет автору естественным образом ввести в повествование историю любви героев как рассказ об утраченном чувстве («Колеса времени не повернешь обратно...»), скрепляет повествование в единое целое. Содержательность приема проявляется и в том, что встреча двух друзей в кафе оказывается более реальной, чем иллюзорная история любви, — в дымке воспоминаний предстающая чудесной сказкой.

Жизнь героини окружена тайной, она неожиданно появляется в судьбе рассказчика и так же неожиданно исчезает. В первую же минуту знакомства он понимает, что это та женщина, о которой он «мечтал с самых ранних, с самых мальчишеских дней. Мне показалось, что я знаю ее очень давно, лет двадцать, и как будто бы она была всегда моей женой или сестрой, и если бы я и любил других женщин, то лишь — в поисках за ней» (V, 424). Рассказчик, только увидев незнакомку, с восторгом понимает: «...Милостивая судьба или добрый Бог послали мне величайшее счастье в мире» (V, 424).

В первой главе «Гренадин» (по названию напитка, добавляемого в вино) повествуется о двух встречах — с давним приятелем и с героиней. Вторая глава называется «Дурные мысли», так как герой-повествователь, познакомившись в ресторане отеля с таинственной незнакомкой, приглашает ее подняться к нему в комнату отеля и, не встретив отказа, рассчитывает на легкую победу. Однако в разговоре с нею узнает о том, что она не первый раз видит его и, любя русских («В них бродит молодая раса, которая еще долго не выльется в скучные общие формы»), надеется найти в нем доброго друга. На прощанье Мария назначает ему встречу в том же ресторане на следующий день. С этого момента герой живет предчувствием и ожиданием предстоящего свидания с нею [«В груди моей вдруг задрожало предчувствие великого блаженства и тотчас же ушло» (V, 431)]. В третьей главе описывается эта встреча, на которую она приходит не одна, а с молодым моряком-итальянцем, которому мысленно герой-повествователь дает имя Суперкарго (так и называется глава), что означает мелкий морской чин. Из следующей главы («Мишика») становится ясно, почему красавец-моряк сопровождает «странную незнакомку». На вопрос героя, не близка ли ему синьора, он отвечает: «Можно ли быть близким солнцу? Но кто мне может запретить обожать синьору? Если ей предстояло уколоть свой маленький палец иголкой, то я, чтобы предотвратить это, отдал бы всю мою кровь...» (V, 436).

В пятой главе «Мария» многие «загадки» проясняются: лишь в ней мы узнаем имя «прекрасной дамы» (Мария), что итальянский моряк и она год назад любили друг друга, но разлука (он отправился в кругосветное путешествие) помогла Марии понять, что ее любовь к нему была «не очень глубока» и что в любви Мария ценит праздник и свободу, она не признает обещаний и клятв [«Что за ужас, когда один не любит, а другой вымаливает любовь, как назойливый нищий» (V, 439)]. Наконец, в этой же главе она признается: «...Когда я увидела тебя в первый раз, то мгновенно почувствовала, что ты будешь моей радостью и я буду твоей радостью... Я ясно почувствовала, что очень скоро наши сердца забьются в один такт, близко-близко друг к другу. Ах! Эти первые, быст-

рые, как искра в темноте, летучие предчувствия! Они вернее, чем годы знакомства» (V, 438). После этой предыстории любви рассказчик и его собеседник «перекочевывают» в другое место — укромный кабачок, где рассказ о Марии продолжается (глава «Колья»). Она по-прежнему остается загадкой для героя, исповедуя свои взгляды на любовь, не связывающую свободы другого, и не открывая свою душу ему («...В свою душу она меня не пустила и почти никогда не пускала»). Их любовь длилась «год и четыре месяца». Эта деталь, данная в начале шестой главы, как бы предопределяет сюжетную развязку.

Образом Марии утверждается в произведении культ любви. «В любви Мария была, мне кажется, истинной избранницей. Знаешь ли, какая мысль приходит теперь мне часто в голову? Думаю я так: инстинкту размножения неизменно подчинено все живущее, растущее и движущееся в мире, от клеточки до Наполеона и Юлия Цезаря, но только человеку, этому цветку, перлу и завершению творения, ниспосылается полностью великий таинственный дар любви. Но посылается совсем не так уж часто, как это мы думаем» (V, 443). Глава с изложением авторской философии любви («Трактат о любви») занимает срединное положение, располагаясь седьмой по счету среди тринадцати глав повести. Смысл этой философии заключается в том, что настоящая любовь, которая «сильнее смерти», — это редкость и дар, требующий восхождения по «лестнице с бесконечным числом ступенек, ведущих от влажной, темной, жирной земли вверх, к вечному небу и еще выше» (V, 444). Дар любви предполагает «священное служение женскому началу». И Мария, созданная для такой любви, пришлась не ко времени: ей нужно было родиться или в золотой век человечества, или через несколько столетий после современной эпохи. И не случайно Мария называет героя «Мишикой» — медведем, подчеркивая близость имени любимого животному, которое она обожает, ее чувство по сравнению с его любовью — крылато («...Я сказал бы, что у нее были за плечами два белоснежных, длинных лебединых крыла...»). Он остро переживает ее духовное превосходство. Дар любви Марии проявляется в том, что она предупредительна и нежна, догадлива и щедра, скромна и искренна. «Она была в любви так радостна, она любила жизнь, и такая естественная теплая доброта ко всему живущему исходила из нее золотыми лучами» (V, 445). В то же время именно Мишика пробуждает в ней этот дар. Мария признается ему: «Теперь мне кажется, что я нашла и себя, и тебя, и ту вечную любовь, о которой мечтают все влюбленные, но которая из миллионов людей дается только одной паре» (V, 446). Именно в этой главе вновь возникает мотив «колеса времени», которое не остановишь и не повернешь обратно.

Глава восьмая «Мадам Дюран» начинается словами: «Все течет во времени, и ко многому привыкаешь понемногу, незаметно для самого

себя» (V, 447). Категория времени, вынесенная и в заглавие повести, включает в себе важный для всего произведения смысл необратимости и быстротечности времени, его власти над человеком. И привычка, о которой идет речь в тексте, с одной стороны, свидетельствует о гармонии во взаимоотношениях героев и желанной близости [«...Нередко мы замечали, что наши мысли идут параллельно; часто мы произносили одновременно одно и то же слово; привычки и вкусы становились общими» (V, 447)], с другой стороны, именно привычка губительна для любви. В то же время Мария по-прежнему остается загадкой для героя. «Я... мало знал о Марии, но сама обыденная жизнь открывала мне изредка новые черты в ее загадочном существовании и в ее прекрасной душе — свободной, чистой, гордой и доброй, хотя я и до сих пор не понимаю: была ли эта душа пламенной или холодной?..» (V, 447). И о своем прошлом Мария рассказывает ему не сразу, а спустя некоторое время. Пригласив к себе в дом, она вынуждена назвать свое имя — госпожа Дюран, которое оказывается лишь ее *nom de guerre* (прозвищем), так как не хочет своим образом жизни, которым дорожит, компрометировать родовое старое и очень почетное имя своего прадеда — «великого адмирала». Мария приоткрывает завесу над своим прошлым: когда она была «почти девочкой», ее «связали» с человеком, который был старше ее и которого она не любила. Через неделю она сбежала от него.

В главах «Павлин» и «Фламинго» через описание дома Марии подробнее раскрывается ее характер, повседневные занятия и привычки. Герой узнает, что Мария — искусная вышивальщица. Его поражает вид «необычайной величины великолепного павлина, распутившего свой блистательный хвост», оказавшегося «изумительной вышивкой на светло-оранжевом штофе зелеными и синими шелками всевозможных тонов, нежнейших оттенков и поразительных переходов из цвета в цвет» (V, 453). Это было настоящее волшебство, подлинное художественное творчество. Мария готова подарить павлина своему «любимому Мишке»: «...Мой славный бурый медведь! Я от всей души, от всего преданного сердца повторяю эти слова испанского гостеприимства. Этот дом твой, и все, что в нем, — твое: и павлин твой, и я твоя, и все мое время — твое, и все мои заботы — о тебе» (V, 455). Такая самоотверженная любовь Марии становится своего рода испытанием для героя. И если первое впечатление, произведенное героем на Марию, было одно — «Вот чудесный большой зверь для приручения», то потом этот «добрый зверь» стал ее господином. В то же время, хотя и ввела Мария любимого в свой дом, и готова разделить этот дом с ним, предлагая выпить за новоселье, но такой брак с ним для нее невозможен («Только не это» — отвечает она на предложение Мишки выпить за их брак).

Павлин, вызывавший «беспокойное внимание» героя, становится мистическим предвестником будущего — предстоящей разлуки с Ма-

рией (по ее словам, «во многих южных странах павлин считается птицей, приносящей несчастье и печаль»). И со следующей работой Марии, замыслом которой она живет и которую должна начать на другой день — изображение птиц фламинго на фоне зари среди болотной осоки и кувшинок, — ему уже не суждено будет познакомиться. Когда герой узнает, что Мария продает вышитые ею полотна, она утрачивает в его глазах свою загадочность, оказавшись «швейной мастерицей», вынужденной, как он думает, зарабатывать деньги своим трудом: ее работы, не имевшие копий, высоко ценились и хорошо оплачивались. Он чувствует себя в тот момент разочарованным, «обманутым, как бы обкраденным». Мария, почувствовав перемену в настроении любимого, вынуждена была объясниться с ним, вновь оказавшись нравственно выше его. Однако пока невидимая трещина в их отношениях дает себя знать в символических деталях: подаренной вышивке с изображением павлина («у павлина ничего нет, кроме внешней красоты»), напоминающего Мишику, внешние достоинства которого оказываются обманчивыми; в задуманной Марией новой работе, что означает начало нового жизненного этапа; в «неописуемо-нежном оттенке, который бывает на перьях фламинго перед переходом в белый цвет» и который ищет Мария, оттенке, играющем на лице спящей героини утром.

Следующая 11-я глава «Зенит» — *кульминационная* в развитии сюжетного действия. В ней речь идет о том, что под влиянием Марии, пожалуй, впервые раскрываются «внутренние душевные глаза» героя, и он видит, «как много простой красоты разлито в мире». Именно в этот момент он чувствует, что от Марии к нему «бегут радостные дрожащие лучи», «золотые токи», которые она объясняет просто — «это любовь». И в то же время завершается глава словами: «В каждом большом счастье есть тот неуловимый момент, когда оно достигает зенита. За ним следует нисхождение. Точка зенита. Я почувствовал, как моих глаз коснулась темная вуаль тоски» (V, 470).

В предпоследней главе «Тангенс» описывается это «нисхождение», когда впервые между героями возникает чувство неловкости. В названии главы запечатлен миг неуловимого перелома: «В известный момент, переходя девяностый градус, тангенс, до этой поры возраставший вверх, вдруг с непостижимой быстротой испытывает то, что называется разрывом непрерывности, и с удивлением застаёт себя ползущим, а потом летящим вниз, — полет, недоступный человеческому воображению» (V, 470). По словам героя, так же неуловим момент утраты любви, как и превращения ее «в тупую, холодную, покорную привычку». Именно это и происходит с героями.

В этой же главе автор пытается проникнуть в «любовный строй женской души». Герой-повествователь по-своему объясняет логику поведе-

ния Марии. Исповедовавшая свободу в любви, она каждого из своих избранников (а это всегда был ее выбор), как ей казалось поначалу, любила, но вскоре «замечала, что это было только искание настоящей, единственной, всепоглощающей любви, только самообман, ловушка, поставленная страстным и сильным темпераментом» (V, 472). И герой, сначала преклонявшийся перед Марией («Она для меня была богиня или царица»), постепенно привыкает к их отношениям: «...Проклятая сила привычки уничтожила мое преклонение перед Марией и обесцветила мое обожание» (V, 474). Многое в ней начинает ему не нравиться. Чуткая Мария это чувствует, в угоду любимому отказывается от своих сложившихся привычек, но однажды, обиженная, покидает его.

В заключительной 13-й главе «Белая лошадь» представлена *сюжетная развязка*: Мария, несмотря на ожидания героя и сказанное на прощанье ею «до свидания», так и не вернулась. «Не вернулась никогда!» Из письма, присланного ею, он узнает, что находится она в маленьком городке Белая лошадь и что они больше никогда не встретятся. В финале повести вновь возникает мотив колеса времени, которое не повернешь обратно. Герой признается своему собеседнику: «Я покорен велениям судьбы... Живу по инерции» (V, 479), тем самым почти дословно повторяя слова, приведенные в начале произведения. *Кольцевая композиция* придает завершенность сюжету и способствует «крепкой слаженности» повествования.

Повесть «Колесо времени» стала еще одной попыткой автора, выражаясь словами из нее, «проникнуть в тайны любви и разобраться в ее неисповедимых путях», что не удавалось никому «от начала мироздания». Купринская философия любви благодаря этой повести получает полное раскрытие, а в образе Марии представлена еще одна грань женского характера, открытого писателем.

Автобиографическое начало проявляется во многих произведениях А.И. Куприна, в том числе и в «Колесе времени», однако в романе «**Юнкера**» оно становится жанрообразующим. «Я хотел бы, чтобы прошлое, которое ушло навсегда, наши училища, наши юнкера, наша жизнь, обычаи, традиции остались хотя бы на бумаге (и не исчезли не только из мира, но даже из памяти людей)»⁵, — заметил автор. И ему это удалось. В романе запечатлена целая эпоха российской жизни конца XIX в. с ее укладом и национальными особенностями, отразившаяся в описании распорядка, быта, традиций и системы обучения в Третьем военном Александровском училище — гордости всей Москвы. Не случайно один из критиков назвал роман «книгой московского бытия». На автобиографический характер романа указывал и сам автор: «Здесь я весь во власти образов и воспоминаний юнкерской жизни с ее парадною и внутреннюю жизнью, с тихой радостью первой любви и встреч на танцеваль-

ных вечерах со своими «симпатиями». Вспоминаю юнкерские годы, традиции военной школы, типы воспитателей и учителей» (VI, 472).

Героя романа Александрова автор наделяет своей биографией, начиная с родословной, свойств характера и заканчивая реальными фактами из собственной жизни. И внешне Алеша — юноша «с резко выраженными татарскими чертами» — похож на своего прототипа, объединяет их и темперамент, горячий и неукротимый [«Он и сам в эту секунду не подозревал, что в его жилах закипает бешеная кровь татарских князей, неудержимых и неукротимых его предков с материнской стороны» (VI, 132)]. Известно, как трепетно относился Куприн к матери. В романе воспроизводятся эти отношения: «Отношения между Александровым и его матерью были совсем необыкновенными. Они обожали друг друга (Алеша был последышем). Но одинаково, по-азиатски, были жестоки, упрямы и нетерпеливы в ссоре» (VI, 136). О трудной жизни матери говорится с сочувствием и благодарностью ей за стойкость характера, гордый нрав, суровую любовь к детям.

Роман состоит из трех частей, каждая из которых, в свою очередь, делится на главы, имеющие собственные названия. Первая часть посвящена «обращению» вчерашнего кадета в «фараона», как называют в училище первокурсников. «Проходят дни, проходят недели... Юнкер четвертой роты первого курса Третьего военного Александровского училища Александров понемногу, незаметно для самого себя, втягивается в повседневную казарменную жизнь, с ее точным размеренным укладом, с ее внутренними законами, традициями и обычаями, с привычными, давнишними шутками, песнями и проказами» (VI, 179). В первой части излагаются события начиная с конца августа 1888 г. до начала 1889 г. Завершается первая часть знаменательным событием в жизни автобиографического героя — первой публикацией, с которой его поздравляет «знаменитый поэт» Диодор Иванович Миртов и вручает новоиспеченному автору гонорар в десять рублей (глава XIV «Позор»).

Во второй части представлены эпизоды из жизни Александрова в первые месяцы 1889 г. В главе XXIV «Чистые пруды», которой заканчивается эта часть романа, повествуется о первой серьезной влюбленности Алеши и о планах на будущее, которое он связывает с очаровавшей его Зиночкой. В третьей части, состоящей всего из пяти глав, речь идет о новом этапе юнкерской жизни Александрова — пребывании в летних лагерях, новых заботах, связанных с получением необходимого для первого разряда балла, переходом на второй курс и производством в офицеры. И хотя в романе излагаются события в течение неполного календарного года, в нем имеются отступления от основной хронологической канвы, раздвигающие временные границы повествования. Это воспоминания о летнем отдыхе перед поступлением в юнкерское учи-

лице, связанные с влюбленностью в одну из сестер Синельниковых (глава III «Юлия»); рассказ о давнишней мечте Александрова «сделаться поэтом или романистом», о первых стихах, написанных в семилетнем возрасте, об опыте написания первого романа «Черная Пантера» («из быта североамериканских дикарей...») и о безуспешной попытке издать его (глава XII «Господин писатель»); повествование о недельном пребывании летом у сестры Сони и знакомстве с «дикивинным сонинным гостем» — желтолицым поэтом Диодором Ивановичем (глава XIII «Слава»).

Художественное время романа сложно организовано: в нем представлено несколько слоев, связанных прежде всего с образами автобиографического героя-юнкера (настоящее время) и взрослого повествователя (прошлое время — план воспоминаний). Хронологический принцип в изложении событий последовательно выдерживается, более того, именно временные «указатели» позволяют с документальной точностью излагать основные эпизоды из жизни юнкера Александрова. Уже начиная с первой главы точно определяется время описываемых событий: «Самый конец августа; число, должно быть, тридцатое или тридцать первое» (VI, 129). В главе VII «Под знамя» вновь фиксируется время: «Прошел месяц». В следующей главе «Торжество» сообщается: «В октябре 1888 года по Москве прошел слух о крушении царского поезда около станции Борки» (VI, 175). В главе XIV «Позор» фиксируется течение времени: «Через недели две-три, в тот час, когда юнкера вернулись от обеда...» (VI, 219). Во второй части романа в самом начале вновь указывается точное время: «Середина и конец 1888 года были фатальны для мечтательного юноши, глубоко принимавшего к сердцу все радости и неудачи» (VI, 221). В третьей части в главе XXVII «Топография» точное хронометрирование событий выражается необычно: «Это жаркое, томительное лето, последнее лето в казенных учебных заведениях, было совсем неудачно для Александрова. Какая-то роковая полоса невезенья и неприятностей. Недаром же сумма цифр, входящих в этот год, составляла число двадцать шесть, то есть два раза по тринадцать» (VI, 310). Из этого следует, что речь идет о лете 1889 г., что не противоречит общей романной хронологии событий. Наряду с этим о движении времени и определенных событиях свидетельствуют и упоминания календарных праздников: рождественские каникулы, масленица. Время выполняет в романе определенную организующую функцию: «Кончился студеный январь, прошел густоснежный февраль, наворотивший круглые белые сугробы на все московские крыши. Медленно тянется март...» (VI, 276).

В «Юнкерах» использован и прием временной «перебивки», чередования разных временных слоев. Так, в главе «Прощание» в одном аб-

заце оказываются сфокусированными два временных потока: настоящее время — прощание перед вступлением в «новую жизнь... взрослую, серьезную и суровую» — и условно прошлое, так как по отношению к настоящему оно является будущим временем, но о нем повествователь вспоминает спустя несколько десятилетий: «Через четырнадцать лет, уже оставив военную службу, уже женившись, уже приобретая большую известность как художник-портретист, он во дни тяжелой душевной тревоги придет, сам не зная зачем, из Петербурга в Москву, и там неведомый, темный, но мощный инстинкт властно потянет его в Лефортово, в облупленную желтую николаевскую казарму, к отцу Михаилу» (VI, 139).

Будущее «вторгается» в повествование неоднократно. В главе XVI «Дрозд» описываются рождественские каникулы, отдых. «Эта невесомость — одно из блаженнейших ощущений на свете, но оно негативно, оно так же незаметно и так же не вызывает благодарности судьбе, как тридцать два зуба, емкие легкие, железный желудок; поймет его Александров только тогда, когда потеряет его навсегда; так лет через двадцать» (VI, 228). Или же в XXI главе «Вальс» речь идет о «летучей грусти», которую испытывает Александров, ощущая прикосновение чего-либо «истинно прекрасного». «В этой странной грусти нет даже и намек на мысль о неизбежной смерти всего живущего. Такого порядка мысли еще далеки от юнкера, они придут гораздо позже, вместе с внезапным ужасающим открытием того, что ведь и я, я сам, я, милый, добрый Александров, непременно должен буду когда-нибудь умереть, подчиняясь общему закону» (VI, 256—257). Повествователь имеет возможность соотносить давно минувшее с последующим. Так, в главе XXII «Ссора» вдруг «смыкаются» два разных времени: «Об этом минутном горе Александров вспомнит когда-нибудь с нежной признательностью, обвеянной поэзией. До зловещих часов настоящего, лютого, проклятого отчаяния лежат впереди еще многие добрые годы» (VI, 266).

Роман «Юнкера» поражает точностью и яркостью деталей, подробным и живописным воспроизведением эпизодов из жизни автобиографического героя, убедительным воссозданием его психологического состояния в разных ситуациях и с разными людьми, мастерски выписанными картинами московского быта.

Иван Лукаш, один из первых критиков романа, сразу же после его публикации обратил внимание на главное: «Удивительна в “Юнкерах” именно эта сила художественного видения Куприна, магия оживляющего воспоминания...»⁶. Роман, создававшийся вдали от родины, посвящен лучшим отечественным традициям военной школы. В нем говорится о том, что «питомцы» Александровского училища «по каким-то загадочным влияниям жили и возрастали на основах рыцарской военной демократии, гордого патриотизма и сурового, но благородного, забот-

ливого и внимательного товарищества» (VI, 160). На страницах произведения с любовью и любованием воссоздается образ «той», старой, Москвы:

«В субботу юнкеров отпустили в отпуск на всю неделю масленицы... Семь дней полной и веселой свободы в стихийно разгулявшейся Москве, которая перед строгим постом вновь возвращается к незапамтным языческим временам и вновь впадает в широкое идолопоклонство на яростной тризне по уходящей зиме, в восторженном плясе в честь весны, подходящей большими шагами.

Вчера еще Москва ела жаворонков: булки, выпеченные в виде аляповатых птичек, с крылышками, с острыми носиками, с изюминками-глазами. Жаворонок — символ выси, неба, тепла. А сегодня настоящий царь, витязь и богатырь Москвы — тысячелетний блин, внук Дажбога. Блин кругл, как настоящее щедрое солнце. Блин красен и горяч, как горячее всесогревающее солнце, блин полит растопленным маслом, — это воспоминание о жертвах, приносимых могущественным каменным идолам. Блин — символ солнца, красных дней, хороших урожаев, ладных браков и здоровых детей.

О, языческое удельное княжество Москва! Она ест блины горячими, как огонь, ест с маслом, со сметаной, с икрой зернистой, с паюсной, с салфеточной, с ачуевской, с кетовой, с сомовой, с селедками всех сортов, с кильками, шпротами, сардинами, с семужкой и с сижком, с балычком осетровым и с белорыбьим, с тешечкой, и с осетровыми молоками, и с копченой стерлядкою, и со знаменитым сметком из Бела-озера. Едят и с простой закладкой, и с затейливо комбинированной» (VI, 285—286). В романе воспроизводится топография Москвы с ее улицами с незабываемыми названиями и дорогими местами.

Роман «Юнкера» вписывается в контекст автобиографических произведений русской литературы, занимая среди них особое место, так как в нем представлен необычайно короткий отрезок из жизни автобиографического героя. Однако отрезок чрезвычайно значимый — пора взросления и возмужания. И хотя центральным героем в романе является Александров и все события даны через его восприятие, но самым названием подчеркивается главное для автора — жизнь поколения молодых людей, готовящихся посвятить себя служению Отечеству и верных принятой присяге: «Обещаюсь и клянусь всемогущим Богом, перед святым Его Евангелием, в том, что хочу и должен его императорскому величеству, самодержцу всероссийскому, и его императорского величества всероссийского престола наследнику верно и нелицемерно служить, не щадя живота своего, до последней капли крови...» (VI, 170).

Последнее крупное произведение А.И. Куприна, написанное в эмиграции, — повесть «**Жанета**», высоко оцененная литературной крити-

кой русского зарубежья (В. Ходасевич, Г. Адамович и др.). В основу повести положены реальные события и герои. Так, К.А. Куприна писала о том, что в произведении нашли отражение факты из жизни семьи Куприных, когда они жили у вдовы Збышевской⁷. Повесть имеет подзаголовок «Принцесса четырех улиц». Ею является главная героиня произведения девочка Жанета. Повесть состоит из шести частей, причем первые четыре представляют собой развернутую экспозицию — описание жизни старого русского профессора Симонова, человека одинокого и уставшего от жизни. Сюжетная завязка дана в пятой части — это встреча профессора с Жанетой. «В тот самый миг, когда профессор увидел девочку, она тоже очнулась, отвела свой взгляд от паутины и устремила его вверх, в глаза странного, большого старого человека» (VI, 387). И если профессор «уже устал от жизни, хотя продолжал любить и благословлять ее», то девочку переполняет радость бытия и очень скоро старик нежно привязывается к ней. Он не представляет уже своей жизни без нее. «О! Чего же стоят все утехи, радости и наслаждения мира в сравнении с этим самым простым, самым чистым, божественным ощущением детского доверия» (VI, 394). Шестая часть по объему равна всем предыдущим. В жизни профессора появляется новый смысл — увидеть чумазую Жанету и подарить ей радость. Он вспоминает свою семейную жизнь, которая «сложилась как-то неладно, кособоко, нелепо, разрозненно и неудобно». В настоящем же у профессора нет никого, кроме черного кота Пятницы. Кульминационным моментом в развитии сюжета становится приобретение игрушки для Жанеты — «крошечного веселого фокстерьерчика», который надевается на руку и оживает. Профессор через мусорщика Антуана передает игрушку, купленную на последние деньги, Жанете, радость которой неопишима. И эту радость разделяет с нею профессор: ему она демонстрирует подарок «господина Антуана». Сюжетная развязка дана в конце шестой части — она неожиданна и горька для профессора: мать Жанеты вместе с дочкой оставляют газетный киоск, где обычно профессор мог видеть девочку, и переезжают в другой город. Эта повесть «пронизана чувством безудержной, хронической ностальгии» (О. Михайлов), и поэтому она производит столь сильное впечатление.

Оценивая творчество Куприна эмигрантской поры, нельзя не согласиться с Г. Адамовичем: «Да, в поздних вещах Куприн менее энергичен, менее щедр, чем в «Поединке» или даже «Яме», но тихий, ровный, ясный свет виден в них повсюду, а особенно в этих рассказах и повестях подкупает его совершенная непринужденность: речь льется свободно, без всякого усилия, без малейших претензий на показную «артистичность» или «художественность» — и в ответ у читателя возникает доверие к человеку, который эту роскошь простоты в силах себе позволить»⁸.

- ¹ *Седых А.Я.* Далекие — близкие. М., 1995. С. 29.
- ² *Куприна К.А.* Куприн — мой отец. М., 1971. С. 117.
- ³ *Куприн А.И.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1991—1997. Т. 5. С. 419. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.
- ⁴ *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996. С. 78.
- ⁵ *Арсеньев Л.* О Куприне // Грани. 1959. № 43. С. 127.
- ⁶ Цит. по: *Михайлов О.* Жизнь Куприна. «Настоящий художник — громадный талант». М., 2001. С. 369.
- ⁷ См.: *Куприна К.А.* Указ. соч. С. 155—157.
- ⁸ *Адамович Г.* Одиночество и свобода. М., 1996. С. 89.

ИВАН ШМЕЛЕВ

Иван Сергеевич Шмелев (1873—1950) занимает особое место в ряду классиков русской литературы XX в. В его творчестве, пожалуй, впервые эпически масштабно, глубоко и реалистически достоверно запечатлен православно-религиозный опыт народа, «изнутри» раскрыто его воцерковленное бытие. Собственно психология верования, трудный, порой исполненный драматизма путь человека к единению с Богом, мучительное состояние духовной брани, молитвенное служение Богу — все это отражено писателем с документальной точностью и психологической достоверностью. Подобного преднамеренно емкого и концентрированного воссоздания воцерковленной личности мы не найдем даже в русской классике XIX в., в том числе в произведениях самых последовательно православных художников слова — Достоевского и Лескова.

Иван Сергеевич Шмелев родился 21 сентября (3 октября) 1873 г. в Замоскворечье в семье купца, бравшего подряды на строительные работы. На формирование личности будущего писателя оказала влияние прежде всего семья, отличавшаяся глубокой православной верой. «В доме я не видал книг, кроме Евангелия», — вспоминал Шмелев¹. Патриархально настроенными, глубоко верующими были и слуги, преданные своим хозяевам.

Важнейшим источником постижения бытия стал для мальчика Вани наряду с домом и отцовский двор с его множеством мастеровых людей, воспринятый будущим писателем как первая прочитанная книга «живого, бойкого и красочного слова», как «первая школа жизни — самая важная и мудрая» (I, 14—15).

Рано пробудившемуся в ребенке «чувству народности, русскости, родного» способствовала отечественная литература, прежде всего Пушкин, Достоевский и Л. Толстой, имена которых автор «Лета Господня» считал самыми значительными в классике XIX в. Писать Шмелев начал рано, еще будучи гимназистом. Первая его книга «На скалах Валаа-

ма» (1897), повествующая о свадебном путешествии в знаменитый Валаамский монастырь, вышла в урезанном виде и читательского успеха не имела.

Самым значительным произведением дооктябрьского периода стала повесть «Человек из ресторана» (1911), принесящая Шмелеву всероссийскую известность. Восприняв традиции Гоголя и Достоевского, писатель запечатлел в ней психологию так называемого «маленького человека». Повествование ведется от имени главного героя — старого официанта Скороходова, обладающего живой душой и отзывчивым сердцем, обостренно воспринимающего уродства современного ему общества. Лакей по профессии, он оказывается благороднее, честнее, совестливее многих ресторанных посетителей, людей неодоухотворенных, отверженных «растительному» существованию. В самом названии произведения содержится указание на подлинного героя повести — это Яков Софронович Скороходов, не приемлющий лицемерия и фальши, безнравственных поступков, ставящий выше всего в жизни «сияние правды», Промысел Божий. Показ действительности в ее противоречиях, наличие серьезных социальных обобщений, высокий уровень художественного изображения выдвинули автора повести «Человек из ресторана» в ряд крупнейших прозаиков-реалистов начала XX в.

Февральскую революцию 1917 г. Шмелев встретил восторженно, однако вскоре наступило «отрезвление». Что же касается Октябрьского переворота, то его писатель решительно не принял и осудил, хотя эмиграция в планы его не входила. Переехав в 1918 г. в Крым, Шмелев, невзирая на голод и лишения, намеревался надолго обосноваться в Алуште. Все изменилось с трагической смертью сына, 25-летнего белогвардейского офицера, арестованного чекистами прямо в больнице и без суда и следствия расстрелянного. В ноябре 1922 г. Шмелев с женой покидают Россию, уезжают сначала в Берлин, а с января 1923 г. обосновываются в Париже. В том же году писатель, живой свидетель крымской трагедии — казней десятков тысяч солдат и офицеров Добровольческой армии — по свежим следам событий создает на документальном материале свой Апокалипсис — эпопею **«Солнце мертвых»**. Самая страшная книга в русской литературе², переведенная на множество языков, стала для Европы подлинным откровением. Имя Шмелева приобретает широкую известность.

Необычность жанра (эпопея, заключающая в себе черты хроники умирания жизни) обусловила своеобразие манеры повествования. В «Солнце мертвых» нет привычных сюжета, завязки, кульминации, развязки, главных и второстепенных героев, нет начала, как и отчетливого конца. Хроникальность, отрывочность, мозаичность событий, многоголосье героев, символы, алогизм, парадоксальность — все это организу-

ется воедино образом рассказчика. Генерирует книгу авторская позиция, христианская по сути.

Повествование в эпопее ведется от первого лица, от имени автобиографического героя — непосредственного свидетеля событий. Происходящее в сюжетно-композиционном плане излагается хронологически последовательно («день за днем»). Писатель подчеркивает, что действие происходит не только в Крыму, но и в масштабах всей Вселенной: борьба идет между жизнью и смертью, Богом и дьяволом, добром и злом. Основу конфликта в эпопее составляет схватка естественного природного мира с мертващими «железными силами» новой власти.

Согласно концепции Шмелева, homo sapiens, возгордившись, забыл своего Творца, сделал ставку на земного бога, от которого и получил «новое Евангелие» с его идеей всечеловеческого насильственного счастья. Авторская позиция открыто пристрастна, что сближает произведение с «Окаянными днями» И. Бунина. Утверждая самоценность ниспосланной свыше жизни личности, писатель выступает против использования человека как средства в каких бы то ни было социальных экспериментах.

Автор сознательно обезличивает чекистов, характеризуя персонажей предельно обобщенно: «те, что убивать ходят» (I, 476), «ширококрылые», «скуластые» (I, 596), «люди с красным звездами» (I, 488) и т.п. Нередко Шмелев прибегает к приему зооуподоблений. Вот Шура Сокол с «мелкими, как у змеи зубами», от которого, «как от стервятника, пахнет кровью» (I, 477); а вот другой чекист, показанный через восприятие простых людей: «рыжеватый, тощий, глаза зеленые, злые, как у змеи...» (I, 588).

Один из наиболее характерных, сквозных приемов в «Солнце мертвых» — контрастное сопоставление голодной жизни народа и сытости новых властителей. «...Все тощат, у всех глаза провалились и почернели лица» (I, 477), а у них [чекистов] спины «широкие, как плита, шеи — бычачьей толщи; глаза тяжелые, как свинец, в кровяно-масляной пленке, сытые, руки-ласты, могут плашмя убить» (I, 490). Физиологизация и сугубо внешнее изображение усиливают впечатление полной бездуховности и безнравственности тех, кто проливает народную кровь.

Шмелев не ставил своей задачей изнутри раскрыть механизм уничтожения людей, как это сделал В. Зазубрин в повести «Щепка» (оба произведения написаны в одном и том же 1923 г.). Автор «Солнца мертвых» прибегает к емкому опосредованно-символическому изображению, уподобляя работу крымских чекистов крупнейшим в мире чикагским бойням. Впечатление усиливается потрясающе зримой конкретизацией: «только в одном Крыму за какие-нибудь три месяца! — человеческого мяса, расстрелянного... без суда!.. — девять тысяч вагонов! Поездов три-

ста! Десять тысяч тонн свежего человеческого мяса, мо-ло-до-го мяса!» (I, 505).

Стремясь раскрыть абсурдность происходящего, Шмелев находит символически емкие детали: на столах чекистов пачки листов лежали, «на которых к ночи ставили красную букву... одну роковую букву. С этой буквы пишутся два дорогих слова: Родина и Россия. «Расход» и «Расстрел» — также начинаются с этой буквы. Ни Родины, ни России не знали те, что убивать ходят» (I, 479). Им писатель отказывает в праве называться народом. В соответствии с православной традицией Шмелев относит убийц к «миру мертвых» (I, 630).

Огромную роль в повествовании играет сгущенная символика. Пронизывающие шмелевское произведение образы-символы солнца, неба, звезд, моря, камня, ветра, тьмы, дороги служат раскрытию спектра общечеловеческих идей о самоценности ниспосланной свыше жизни, бессмысленности льющейся крови, о сопряженности земного и горнего, смерти и воскресения. Ключевым в этом плане выступает образ-символ солнца. И.А. Ильин писал: «Заглавие «Солнца мертвых» — с виду бытовое, крымское, историческое, таит в себе религиозную глубину: ибо указывает на Господа живого в небесах, посылающего людям и жизнь, и смерть, — и на людей, утративших Его и омертвевших во всем мире»³. Катахреза «Солнце мертвых» — емкий символ, наполненный евангельским смыслом: души живых людей, забывших Бога и поступающих несправедливо, мертвы.

И. Шмелев, воссоздавая в эпосе «историю гибели жизни», имеет в виду все человечество, определенный природно-культурный уклад бытия. Вот почему миру зла противостоит не только сообщество людей, но и весь «тварный» мир. Персонажами повествования, кроме людей, являются и животные. Это мир добра и красоты. Не случайно писатель, преднамеренно обезличивавший носителей зла, на этот раз прибегает к приему индивидуализации, наделяет животных даже именами: корова Тамарка; козел Бубик; коза Прелесть; кобыла Лярва; курочки Торпедка, Жемчужка, Жаднюха; павлин Павка и др.

Гибнущий космос Шмелева структурно организован по аналогии с христианским мирозданием, и птицы выступают как бы посредниками между видимой реальностью и небесным, горним миром.

Что же касается народа, то он представлен судьбами автобиографического героя, доктора Михаила Васильевича, молодого писателя Бориса Шишкина, профессора Ивана Михалыча, Ляли, Володички, Кулеша, учительницы Прибытко, Марины Семеновны и др. Каждый из них наделен индивидуальными качествами, своим характером и вместе с тем все они находятся «на одной ступеньке» (I, 503), ибо вынуждены вести борьбу за существование в условиях красного террора и небывалого голода. Их объединяет ощущение «бывшести»: «Все — в прошлом, и мы

уже лишние» (I, 509). Жизнь уподобляется кладбищу (I, 547). В экстремальной ситуации края бытия автобиографический герой, истощенный голодом, теряет ощущение реальности, не может отличить яви от сна, вымученно вспоминает: «Да какой же месяц теперь — декабрь? Начало или конец? Спутались все концы, все начала» (I, 630).

По мысли Шмелева, такое состояние народной жизни (утрата своего «я», истребление памяти) проявляется в масштабах всей страны. Усиление трагического элемента нашло отражение в названиях глав эпопеи. Первые главы «Утро», «Птицы» сменяются заголовками особо трагичными: «Что убивать ходят», «Игра со смертью», «Круг адский» и др. Все чаще в названиях глав появляется слово «конец»: «Конец Павлина», «Конец Бубика», «Конец доктора», «Конец Тamarки», «Три конца», «Конец концов».

Вместе с тем не происходит «замыкания» трагического в самом себе. Пантрагизм разрушается поведением тех немногих духовно живых людей, своеобразных праведников, которые противостоят смерти, разрушению. «Я знаю их. Их немного. Их совсем мало. Они не поклонились соблазну, не тронули чужой нитки... Гибнет дух? Нет, — жив» (I, 547—548).

К подобному типу личности принадлежит доктор Михаил Васильевич, своей внешностью напоминающий древнерусского старца: «был когда-то таким Сергей Преподобный, Серафим Саровский...» (I, 492). Именно доктор, изголодавшийся настолько, что от него «уже пахнет тленьем» (I, 502), жертвует последнюю горсточку гороха птицам. Сходен с ним и автобиографический герой, отдающий последнее своим курочкам, не смогший зарезать ни одну из них, хотя от голода у него проявились признаки анемии. Этот образ дан в динамике противоречий, в душе героя происходит борьба духовного и плотского. В минуты слабости он набрасывается на красавца-павлина, пытаясь его задушить, но герою удается победить инстинкт голода, и он отпускает птицу.

Центральный персонаж, изнемогший от множества смертей, подчас впадает в уныние, признается в том, что Бога у него нет. Однако в нравственном аспекте кульминацией повествования является неожиданный чудесный ночной визит к автобиографическому герою некоего Абайдулина, доставившего от старого знакомого татарина подарок — пропитание. «Не табак, не мука, не грушки... — Небо пришло из тьмы! Небо, о Господи!.. Теперь ничего не страшно. Теперь их нет. Знаю я: с нами Бог» (I, 609—610).

У Шмелева в конечном счете доминирует вера в духовные силы человека. Усилению светлых весенних мотивов способствуют элементы «кольцевой» композиции: в начале эпопеи и непосредственно в ее финале возникает образ поющего дрозда, олицетворяющего идею торжества жизни.

Сразу после Октябрьской революции в советской России явственно сказывались установки на разрыв с вековыми традициями русского народа. Прошлое всячески дезавуировалось, слово «старое» стало чуть ли не ругательным. Так называемый «новый человек», формирующийся под воздействием марксистско-ленинской идеологии, противопоставлялся прежнему опыту народа, из сознания людей выкорчевывались какие бы то ни было «пережитки прошлого». Что же касается Шмелева, то для него, наоборот, первостепенное значение всегда имел духовный опыт, накопленный народом в течение веков, вне которого жизнь обречена на разрушение и гибель. Проблема наследования духовных традиций (ключевая в творчестве писателя) наиболее четко и основательно представлена в главных шмелевских произведениях «Богомолье» (1931) и «Лето Господне» (1933—1948) — дилогии жизни, герои которой упиваются счастьем бытия, ощущают в душе благодарность Творцу за красоту им созданного мира.

В предложенных современными исследователями обозначениях жанра **«Лета Господня»** доминируют те определения, в которых подчеркивается роль вымысла и творческого воображения писателя: роман-сказка, роман-миф, роман-легенда и т.п. Подобная интерпретация произведения восходит к печально знаменитой оценке, вынесенной в свое время Г. Адамовичем. Суть ее в том, что Шмелев приукрасил, идеализировал прошлое, показал Россию такой, какой она в действительности не была⁴. Думается, что эта и подобные ей оценки не учитывают в достаточной степени всего своеобразия романа и в первую очередь того обстоятельства, что показанная писателем действительность дана в восприятии ребенка — семилетнего мальчика Вани. Это восприятие непосредственно, наивно и в то же время предельно конкретно.

Все писавшие о дилогии обращали внимание на разлитый по всему повествованию свет и доминирование в цветовой палитре золотого цвета. Таким видится мир ребенку. Автор же романа, дистанцируясь от героя, с позиции прожитых лет напоминает читателю: в детстве такими явились картины и остались в памяти. Именно детской душе, еще не знающей противоречий, воспринимающей мир целостно и непосредственно, ведомо состояние высшей гармонии, пронзительное ощущение бесконечности существования, полноты бытия. Однако для повествования характерно «двойное» видение: изнутри детства (наивность, душевная простота, цельность восприятия) и с позиции «расстояния» (умудренность жизнью). Авторские взволнованные лирические «врезки» довольно часты в романе.

На наш взгляд, Шмелев не идеализирует прошлое, а запечатлевает жизнь как лад и равновесие, как бытие, основанное на духовных традициях предков. Добро, любовь, красота выступают как начало и в то же

время конечная цель познания автобиографического героя — истина, к которой он устремлен, но до конца исчерпать ее не может.

Для семилетнего мальчика Вани абсолютное значение приобретают открытия, сделанные в пасхальные дни. «Кажется мне, что на нашем дворе Христос. И в коровнике, и в конюшнях, и на погребнице, и везде... И все — для Него, что делаем... Мне теперь ничего не страшно... потому что везде Христос» (IV, 56).

От всего шмелевского повествования исходит удивительный свет. Но это не идеализация прошлого, а следствие христианского миропонимания, во власти которого оказались и автор, и его герои. Потребность покаяния, стремление жить праведно, по-Божьи, отличают и Горкина, и Ваню, и его отца Сергея Ивановича, и приказчика Василия Васильевича и др. Подобные поведенческие установки являлись, согласно концепции Шмелева, тем нравственным стержнем, которым скреплялась вся русская жизнь. И.А. Ильин, наиболее глубоко постигший суть шмелевского творчества, писал: «Русь именуется «Святою» и не потому, что в ней «нет» греха и порока; или что в ней «все» люди — святые... Нет.

Но потому, что в ней живет глубокая никогда не истощающаяся, а по греховности людской, и не утоляющаяся *жажда праведности*, мечта приблизиться к ней, душевно преклониться перед ней, *художественно отождествиться с ней*... И в этой жажде праведности человек прав и свят, при всей своей обыденной греховности»⁵.

Шмелев как раз и не скрывает «обыденной греховности» людей. Более того, он обнажает человеческие мерзости и прежде всего главный национальный недуг — пьянство. Персонажи «Лета Господня» отдаются «зеленому змию» и в праздники, и в будни. «Как мастер — так пьяница!» (IV, 137), — с грустью заключает подрядчик Сергей Иванович. И в этом суждении примечательна антиномичность, ставшая ведущим принципом шмелевской художественной характерологии. Писателя интересует столкновение в человеческой душе божеского и дьявольского, света и тьмы, духовного и плотского, добра и зла. Антиномичность характеров — неотъемлемое свойство психологизма Шмелева, свидетельствующее о противоречивости показанной писателем действительности.

Характерологическая система «Лета Господня» отличается определенным концентризмом. Основные действующие лица — это обитатели замоскворецкого купеческого дома и подворья во главе с его хозяином подрядчиком Сергеем Ивановичем. Ключевые события происходят в рамках одной семьи, однако дом помещен в пространство Москвы, невидимыми нитями связан с Космосом, поэтому изображенный мир, с одной стороны, локален, а с другой — существенно расширен. Он включает в себя не только членов семьи Шмелевых, их ближайшее окруже-

ние (слуг, работников двора), но и десятки персонажей из широкой народной массы.

Русская действительность конца XIX в. дается в восприятии центрального автобиографического героя, мальчика Вани, показанного в процессе духовного формирования. Решающее воздействие на него оказал духовный наставник плотник-филенщик Михаил Панкратыч Горкин. «Говорящая» фамилия персонажа свидетельствует об устремлении к высотам духа, к горнему небесному миру. Смысл своей жизни Михаил Панкратыч видит в вере, в том, чтобы душевно очиститься и соединиться с Богом. На этом пути он многого достиг, и окружающие воспринимают его как народного праведника. Для приказчика Василь Василича Горкин — человек «священный» (IV, 82). Сам хозяин Сергей Иванович, умирая, наказывает жене: «Панкратыча слушай... Он весь на правде стоит» (IV, 362). В свою очередь Ваня в соответствии с библейской традицией ассоциирует своего духовного наставника, плотника по профессии, со святостью как таковой: «из плотников много самых больших святых: и Сергей Преподобный был плотником, и святой Иосиф. Это самое святое дело» (IV, 23).

Во внешнем облике Горкина, от которого идет «сиянье», отчетливо проступают черты иконописности. «Маленькое лицо, сухое, как у угодничков, с реденькой и седой бородкой, светится, как иконка» (IV, 65). Мальчик всерьез сравнивает Горкина с преподобным Сергием Радонежским, находит у них много общего. Однако сам Горкин, поистине воцерковленный человек, предъявляет повышенные нравственные требования прежде всего к самому себе, воспринимает себя как грешника. Ему свойственно христианское смирение, умаление собственной значимости.

По мысли Шмелева, черты подобной личности типичны для дореволюционной России. Не случайно праведность так или иначе воплощена в представителях народа, таких героях, как любитель птичьего пения бескорыстный Солодовкин, садовод Андрей Максимович, банщик Акимыч. О последнем, «молчальнике», помышляющем о монастырском служении, говорят, будто он по ночам «сапоги тачает и продает в лавку, а выручку за них — раздает» (IV, 321).

В «Лете Господнем» писатель предпринял попытку раскрыть национальный уклад жизни, основанный на духовных традициях православия, преемственности христианских ценностей с четким акцентом родовой памяти, обычаев и обрядов русского человека. Вот почему экстенсивность изображенной действительности осуществляется не только территориально (включением пространства Москвы), но и исторически — в глубь прошлого.

Ключевой нравственной категорией «Лета Господня» является память. Огромное значение и для автора, и для героев приобретают духов-

ные традиции и обычаи предков. Сознание мальчика Вани «нагружено» прошлым, в нем генетически присутствует тысячелетний опыт православной России. В этом плане важное место принадлежит внесюжетному персонажу романа — Ваниной прабабушке Устинье, о которой мальчику рассказывает Горкин. Давно ушедшая из жизни праведница присутствует в настоящем, своим благочестием продолжает оказывать воздействие на души и сердца людей. В доме купца Сергея Ивановича помнят ее заветы, обычаи, порядки; продолжают держать престарелую лошадь по кличке Кривая, так как она возила благочестивую Устинью. Эта лошадь «старей Москва-реки» (IV, 38), она как бы не имеет возраста и, олицетворяя в романе традиции предков, является связующим звеном между прошлым и настоящим. Умное, уважаемое людьми животное по привычке, без понукания продолжает останавливаться у каждой церкви и на Каменном мосту, откуда открывается вид на Кремль. Горкин поясняет Ване: «Это прабабушка твоя Устинья все тут приказывала пристать, на Кремль глядела. Сколько годов, а Кривая все помнит!» (IV, 37).

Кривая символизирует собой неспешность, мудрость, несуетность ладного, устроенного, согласованного со всем сущим бытия. Прямой противоположностью ей выступает в романе молодая лошадь по кличке Стальная, которая скачет «быстрее ветра». Отец Вани — Сергей Иванович — представитель нового времени, эпохи капитализации России, торопит, подгоняет Стальную, и это оборачивается трагедией. Лошадь сбрасывает купца, что в конце концов становится причиной его смерти.

По мысли Шмелева, искусственное ускорение, подстегивание времени губительно для людей. Не следует делать ставку на коренное изменение, разрушение веками формировавшихся основ народной жизни. Человеческое бытие должно быть ориентировано не на изменение действительности, а, как это ни парадоксально, на повторение пережитого. Надо не предавать забвению «исстари установленные и многократно проверенные временем правила и нравственные законы, а неукоснительно соблюдать и приумножать их»⁶.

Композиционно «Лето Господне» состоит из трех частей: «Праздники», «Радости», «Скорби». Примечательной особенностью двух первых является «кольцевая» композиция. Первая часть начинается с Чистого понедельника, описания Великого поста и завершается Прощеным воскресеньем, т.е. события в ней происходят ровно в течение одного года. Действие во второй части также длится год: с весны, когда идет заготовка льда на лето, и до праздника Радоницы.

«Кольцевая» форма композиции отнюдь не случайна: она позволила Шмелеву воспроизвести православный год — трудовой и праздничный циклы. Следует отметить, что «Лето Господне» — уникальное яв-

ление в истории русской литературы: художественное время романа впервые последовательно строится на основе церковного календаря. В нем мы находим подробные описания всех значительных церковных праздников: Рождества, Крещения, Благовещения, Пасхи, Троицы, Преображения, Покрова Пресвятой Богородицы, снова Рождества, а также Великого поста. Подобная композиция служит передаче ключевой мысли романа — о единстве, стабильности и в то же время повторяемости процессов бытия. На протяжении более десяти веков верующие русские люди снова и снова переживают одни и те же евангельские события. Подобная повторяемость заложена в самой основе Божьего мира, и жизнь людей, по мысли Шмелева, в хорошем смысле «обречена» на повторение.

Своеобразие другого произведения дилогии, повести **«Богомолье»** (1931), заключается в том, что в ней рассказывается о паломничестве, пешем путешествии автобиографического героя мальчика Вани, Горкина и других героев из Москвы в Троице-Сергиеву лавру. Повесть тяготеет к жанру хождений на поклонение святыням, и в этом плане Шмелев выступил продолжателем традиций древнерусской литературы.

Цель паломничества состоит в том, чтобы отдать должное великому русскому святому, Божьему угоднику Сергию Радонежскому, приложиться к его нетленным мощам, исповедаться у священника и, нравственно очистившись, причаститься, приобщиться Святых Христовых Тайн. Богомолье, по словам И.А. Ильина, «выражает самое естество России — и пространственное, и духовное... Это ее способ быть, искать, обретать и совершенствоваться. Это ее путь к Богу»⁷.

Паломники, отправившись в путь, изменяются не только внешне, но и внутренне. Прекращаются деловые и бытовые разговоры, начинаются о божественном. «Мы — на святой дороге. И теперь мы другие, богомольцы. И все кажется мне особенным... И люди ласковые такие, все поминают Господа... будто мы все родные» (IV, 419).

Чувство соборности, единения и братства является ведущим, основным в книге Шмелева. На первый план повествования выступает мотив *пути*, дороги, структурно организующий все произведение. Путь, помимо своего прямого, имеет и символическое значение, олицетворяет собой духовную устремленность человека к Богу. Кроме того, святая дорога, ведущая в Троице-Сергиеву лавру, символизирует собой всю православную Русь: «со всей Росии туда сползаются» (IV, 430), там встречаются и обретают духовное единение верующие русские люди.

Кроме Горкина с Ваней отправляются в путешествие бараночник Федя, кучер Антипушка, банщица Домна Панферовна с внучкой. На своем пути паломники встречают множество народа: по одной дороге

идут «молельщики», праведники, страдалцы, юродивые, но и богохульники, люди корыстолюбивые, стремящиеся к практической выгоде.

Что касается автора, то его симпатии однозначно на стороне добра. Именно по этой причине Шмелев емко и многосторонне обрисовывает носителей праведности, показывает как их общие свойства (любовь к Богу и ближнему, милосердие, самопожертвование), так и индивидуальные качества. Перед нами предстают малограмотный, но мудрый подвижник Церкви Горкин, энергичный, предприимчивый, но не забывающий о Боге Сергей Иванович, величественно-статный и вместе с тем простой купец Аксенов, всепонимающий, пронизательный о. Варнава, крутая нравом, но отходчивая Домна Панферовна и др.

Кроме реальных героев, непосредственно включенных в событийно-фабульное пространство повести, Шмелев воссоздает истории вне сюжетных персонажей (рассказ Горкина об искусном плотнике Мартыне, удивившем самого царя; о своем ученике Грише, боявшемся высоты и погибшем, как считает сам Горкин, по его вине и др.).

Показательно, что композиционно повесть состоит из двенадцати глав, что, конечно же, не случайно: здесь очевидны ассоциации с двенадцатью учениками Иисуса Христа. Каждая глава характеризуется внутренней цельностью и завершенностью. Содержательным ядром, смысловым эпицентром глав в отдельности и всей книги является открытие ребенком красоты Божьего творения, устремленность человека к высотам духа. Нетрудно заметить, что постижение автобиографическим героем действительности, зарождение в его душе главного чувства (любви к Богу и ближнему, к своей Отчизне) осуществляется по нарастающей, что нашло отражение в расположении и названии глав: «Сборы» — «Москвой» — «Под Троицей» — «У Преподобного» — «Благословение». Емкая символика заглавий восходит к евангельским образам и мотивам: «Богомольный садик», «У креста», «У Троицы». В структуре шмелевской повести выделяются два нравственно-смысловых центра: «У Троицы» (в различных вариантах этот заголовок фигурирует трижды) и «На святой дороге».

Обращает на себя внимание тот факт, что Шмелевым совершенно одинаково («На святой дороге») названы две главы, по счету пятая и шестая. Писатель намеренно расположил их ровно посередине повествования, тем самым особо выделив тему *пути*. Речь идет не просто о путешествии как таковом (что многократно описано в русской литературе о детстве), а именно о паломничестве к святому месту. Отсюда — показ своеобразной духовной ситуации и специфического героя-богомольца.

Особое место в наследии Шмелева занимает его последний роман **«Пути небесные»** (т. 1 — 1935—1936; т. 2 — 1944—1947). Это необычное произведение, написанное на документальной основе. Главные его ге-

рои — реальные люди, фигурирующие под собственными именами. Восприятие романа в критике оказалось двойственным: одни (Г. Адамович, Г. Струве) весьма сдержанно оценили книгу, другие (например, А.М. Любомудров) считают ее уникальным явлением в русской литературе.

Конечно, второй том романа по своим художественным достоинствам заметно уступает первому. Однако в целом книга, созданная на основе святоотеческой аскетической культуры, занимает важное место как в русской прозе XX в., так и в творчестве самого Шмелева. В ней на редкость проникновенно и психологически точно воссозданы глубокая воцерковленность, молитвенный подвиг, внутренний мир христианской души — моменты, которые по тем или иным причинам не нашли отражения в отечественной классике⁸.

В названии произведения — «Пути небесные» — отражен замысел писателя запечатлеть движение человека к Богу, сердечное соединение с Ним. Необычность романа заключается в осознанно-строгой ориентированности на христианские догматы, более последовательной и жесткой даже по сравнению с «Богомолем» и «Летом Господним».

Автор придавал своему творению значение жизненного итога и собственную миссию видел в том, чтобы «отчитаться перед русскими людьми»: пропеть гимн Творцу «в полный голос»⁹. Двухтомное повествование, оставшееся, к сожалению, незавершенным (предполагался и третий том), явилось реализацией мечты И. Шмелева создать «духовный роман» о сложном, исполненном драматизма пути человека к Богу. Об авторском замысле свидетельствуют и названия глав произведения: «Откровение», «Искушение», «Грехопадение», «Соблазн», «Наваждение», «Прельщение», «Злое обстояние», «Диавольское поспешение», «Вразумление», «Благовестие», «Преображение» и др.

Главная героиня «Путей небесных» 17-летняя Дарья Королева является собой тип воцерковленного православного человека, живущего глубокими мистическим переживаниями. Для нее нет ничего случайного в жизни: все происходит по Божьему Промыслению, в том числе и посетившая девушку любовь к 33-летнему инженеру Вейденгаммеру.

Для обоих героев она явилась выходом из душевного тупика, кризиса, обозначила открытие нового смысла бытия. Душевно опустошенный «невер», скептик-позитивист Виктор Алексеевич Вейденгаммер, недавно видевший спасение в «кристаллике яда», теперь, вдохновленный любовью, чувствует себя не «отшибком», а «связанным со всем...» (V, 40). Именно любовь обуславливает обретение героем полноты жизни. «Озарило всего меня, и сокровенная тайна бытия вдруг открылась... и *все определилось*... Я почувствовал ликование — *все обнять!*» (V, 40).

Если для Вейденгаммера началось «горение вдохновенное», «духовное прорастание» (V, 40—41), то Даринька, ради возлюбленного покинувшая монастырь, ощутила разнородные, во многом противоречивые чувства: «радость-счастье, и большое горе, и страшный грех» одновременно (V, 40). Разбуженное любовью «томление» греховное оказалось сильнее молитв, которые уже «не грели сердце».

В душе кроткой, чистой, непорочной девушки, как это ни парадоксально, завязывается борьба с силами тьмы. И чем отчетливее ее устремления к свету, тем значительнее искушения, посылаемые испытания, тем сильнее духовная брань. Сама героиня в предсмертной «записке к близким» напишет: «По греху и страдание, по страданию и духовное возрастание, если с Господом» (V, 95).

Внутренний мир личности И. Шмелев раскрывает с позиций христианской этики, вот почему Дариньке на пути к Богу суждено пройти через соблазны, прельщения, искушения, падения. Писатель преднамеренно учитывает двойную природу человеческого Я, показывает характеры в их антиномичности.

Дарья Королева, неземная девушка с «иконным ликом» (V, 42), полюбив Вейденгаммера, должна пройти через соблазн «зашкаливающей» любви-страсти к другу своего избранника князю Вагаеву. Она впадает в состояние искушения, прелести, ослепления «запретной» любовью. «Грех входил в меня сладостной истомой. И даже в стыде моем было что-то приятное, манившее неизведанным грехом» (V, 110). Героиня оказывается во власти противоборствующих чувств и переживаний: «страшных кощунств», «страстности до исступления», с одной стороны, и страха Божия, «благочестия до подвижничества» (V, 115) — с другой.

Запечатлевая противоборствующие душевные устремления героини, разрывающейся между светом и тьмой, писатель часто прибегает к психологическому гротеску — передаче мыслей, чувств и переживаний в предельно сгущенном виде. События достигают такой степени драматизма, что Дариньку от душевного перенапряжения нередко постигают глубокие обмороки.

«Не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю»¹⁰. Так словами апостола Павла можно выразить нравственно-психологическую антиномию, обуславливающую поступки персонажа. Отсюда — отчетливо обозначившаяся склонность к оксюморонному мышлению: «сияние сквозь слезы» (V, 54), «приятный стыд» (V, 110), «темное счастье» (V, 49) и т.п. Сгущенный драматизм ситуации, ослепление любовью-страстью вызваны *искушением* злой силы, соблазнитель же Вагаев явился всего лишь ее средством, орудием. «Это был знак искушителя, знак Зла» (V, 113).

Героиня оказалась во власти «бесовского помрачения» (V, 168). Она жила как во сне, в состоянии оцепенения пребывая «где-то» (V, 144).

Уже потом в предсмертной «записке к близким» Дарья Ивановна напишет: «Темное во мне творилось, воля была вынута из меня... В те дни я не могла молиться, сердце мое смутилось, и страсть обуяла тело мое огнем» (V, 145). Вместе с тем, как выяснилось позже, все совершалось по начертанным свыше «чертежам» (V, 63), по определенному *плану*. Грехопадения попускались «Рукой ведущей», ибо они неизбежно означали страдания, которые в свою очередь побуждали к поиску «путей небесных» (V, 254). В результате попущенных свыше испытаний в Дарье Королевой рождается «новый человек... как бы звено — от нашего земного — к иному, утонченному, от плоти — к душе» (V, 190).

Героиня, претерпев соблазны, искушения и испытания, в конце концов подчинилась «назначенному» (V, 256). В итоге она сердцем ощутила «слиянность со всем» (V, 291), включенность в симфонию «великого оркестра — Жизни» (V, 329). Человеческое сердце И. Шмелев, в полном согласии с христианской этикой, делает главной ареной борьбы света и тьмы, греха и безгрешности. Роман «Пути небесные» является своего рода библейским предостережением: «Больше всего оберегаемого оберегай свое сердце, ибо из него исходит жизнь»¹¹.

Итак, в эмигрантском творчестве Шмелева мир предстает гармоничным, устойчивым, осмысленным, лишенным пантрагизма и абсурда (исключением является эпопея «Солнце мертвых»). И герои, и автор даже перед лицом смерти всегда сохраняют веру и надежду, уповая на Промысл Божий. И в этом плане писатель прямо противоположен литературе экзистенциализма, утверждавшей на Западе.

Подлинным художественным открытием Шмелева явилось изображение воцерковленной личности, устремленной к Богу. Подобный характер раскрывается динамически, в процессе внутреннего роста, что обуславливает актуализацию темы и мотива *пути*. В показе церковного бытия, глубин души русского христианина, его религиозного православного мировосприятия Шмелеву нет равных во всей отечественной литературе XX столетия.

Объектом художественного изображения становятся у автора «Лета Господня» не человеческие типы как таковые, не личность в полноте ее общественных отношений, а ключевые ситуации, связанные с религиозным постижением мира. Психологический анализ в шмелевской прозе в конечном счете подчинен нравственной проблематике. Художественная характерология писателя базируется на христианской антропологии, исходящей из признания реалий *тела*, *души* и *духа*, их сложного взаимодействия. Ключевым здесь является понимание внутреннего мира личности как антиномии: борьбы Божеского и дьявольского, света и тьмы, святости и греховности.

Творческий метод Шмелева современные исследователи (М.М. Дунаев, А.М. Любомудров, А.П. Черников) именуют духовным реализмом.

Исходная посылка этого метода — признание реальности Бога, Его присутствия в мире, Его Промысла, Его решающего воздействия на судьбы человека и всего человечества.

В духовном реализме, исходящем из теоцентрической концепции мира, в качестве предмета художественного изображения выступает духовная реальность. Отсюда — столь акцентированное внимание к проблеме чуда, которое в прозе Шмелева выдвигается на первый план. Чудо для писателя есть не только нечто мистическое, непостижимое, но и реальное, достоверное («Милость преп. Серафима», «Куликово Поле»).

Реализм Шмелева отяжелен элементами символизма, импрессионизма и экспрессионизма («Солнце мертвых» и др. произведения). Символизации образов, сгущенному, емкому изображению способствуют часто включаемые в текст произведений слова молитв, церковных песнопений, отрывки из Священного Писания и житий святых.

Отличительным свойством повествовательной манеры Шмелева является использование сказа. В форме сказа написаны многие произведения, в том числе и роман «Няня из Москвы» (1933). Повествование в нем ведется от лица Дарьи Степановны Синицыной, человека из народа, старой русской няни, оказавшейся в эмиграции. В романе сопряжены два временных плана: это время, которое занимает рассказ няни барыне Медынкиной за чашкой чая, и воспоминания женщины о жизни своих хозяев Вышгородских, особенно о судьбе их дочери Катеньки, воспитанницы старой няни. Шмелевым воссоздана почти детективная любовная история Кати и ее молодого богатого соседа Василия Коврова. Эта история во многом обусловлена ходом истории, потребовавшим от писателя показа широких картин русской дореволюционной и, главным образом, эмигрантской жизни.

Поражает языковое мастерство Шмелева. Именно язык сам писатель считал главным богатством своих книг. Автор «Лета Господня», используя книжную и просторечную лексику, архаизмы, церковнославянизмы, пословицы и поговорки, создает неповторимый, многоцветный мир речи героев. И.С. Шмелев явился продолжателем традиций русской классики — Пушкина, Л. Толстого, Чехова, Лескова и особенно Достоевского, оказавшего на него наиболее сильное воздействие.

Умер Иван Сергеевич Шмелев 24 июня 1950 г. в русской православной обители Покрова Божьей Матери в Бюсси-ан-Отт, в 150 километрах от Парижа. Похоронен писатель был на парижском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа, однако в завещании он просил, когда станет возможным, перезахоронить его прах в России. В 2000 г. эта просьба была исполнена, и прах его покоится у стен Донского монастыря в Москве.

О значении выдающегося художника хорошо сказал В.Г. Распутин, считающий, что Шмелев — самый глубокий писатель «русской после-

революционной эмиграции, да и не только эмиграции... писатель огромной духовной мощи, христианской чистоты и светлости души. Его “Лето Господне”, “Богомолье”, “Неупиваемая Чаша” и другие творения — это даже не просто русская литературная классика, это, кажется, помеченное и высветленное самим Божиим духом»¹².

¹ Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1998. С. 15. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

² Солженицын А.И. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых» // Новый мир. 1998. № 7. С. 186.

³ Ильин И.А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М., 1991. С. 162—163.

⁴ Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 32—37.

⁵ Ильин И.А. Указ. соч. С. 187.

⁶ Черников А.П. Проза И.С. Шмелева. Концепция мира и человека. Калуга, 1995. С. 270.

⁷ Ильин И.А. Указ. соч. С. 187.

⁸ Любомудров А.М. Оптинские источники романа И.С. Шмелева «Пути небесные» // Рус. лит. 1993. № 3. С. 105.

⁹ Письма И.С. Шмелева к Р.Г. Зоммеринг от 24.IX.1937 и 26.I.1944. Цит. по: Осьминина Е.А. Последний роман // И.С. Шмелев. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5: Пути небесные. М., 1998. С. 3.

¹⁰ Рим. 7; 15.

¹¹ Притч. 4; 23.

¹² Распутин В. Возвращение России (Интервью А. Байбородина с В. Распутиным) // Лепта. 1991. № 4. С. 155.

БОРИС ЗАЙЦЕВ

Творчество Бориса Константиновича Зайцева (1881—1972), патриарха русского зарубежья, до конца 80-х годов XX в. оставалось для читателей нашей страны почти неизвестным. На сегодняшний день уже немало сделано в изучении его наследия в России О. Михайловым, Е. Воропаевой, А. Любомудровым и др.; к сожалению, большее внимание в их исследованиях уделено раннему периоду и 20—30-м годам, а последний этап творчества писателя почти не изучен.

Основу сюжета большинства произведений Б. Зайцева составляют действительные события, с незначительными дополнениями импрессионистических нюансов и оттенков. Оттого его проза приобретает характер своеобразной исторической хроники, а эмоциональный и душевный настрой придает ей особый лиризм и экспрессию.

В формировании духовного мира начинающего писателя большую роль сыграло творчество философа и поэта Вл. Соловьева, произведе-

ниями которого он зачитывался. Под его влиянием складывались и религиозные основы зайцевского мироощущения. Проследивая пути своего духовного развития, он указывал, что именно из-за философских идей Соловьева вместо раннего пантеизма начинают проступать мотивы религиозные («Миф», «Изгнание»). Дух христианства замечен уже в первом произведении «Дальний край», которое Зайцев считал романом лирическим и поэтическим. К нему приближается по настроению и стилю пьеса «Усадьба Ланиных», где чувствуется «оттенок» тургеневско-чеховского видения мира.

Первый сборник рассказов Зайцева «Тихие зори» вышел в 1906 г. Написан он был в характерной для него стилизованной манере импрессионизма и выражал пантеистическое ощущение мира: «<...> Я начал с импрессионизма... <...> [Это] чисто поэтическая стихия, избравшая формой не стихи, а прозу (поэтому и проза проникнута духом музыки. В то время меня нередко называли в печати «поэтом прозы»)»¹. Российский период творчества Б. Зайцева завершился повестью «Голубая звезда» (1918).

После революции Б.К. Зайцев, его семья, как и вся творческая интеллигенция, пережили голод, холод, неразбериху первых лет советской власти. Писатель некоторое время работал вместе с М. Осоргиным, И. Новиковым, Б. Грифцовым, П. Муратовым в Итальянском обществе, участвовал в кооперативных лавках писателей, созданных для поддержки литераторов; в 1921 г. возглавил Московское отделение Союза писателей. В эти годы им был создан ряд произведений, вошедших в сборники «Улица святого Николая» и «Рафаэль». В творческом плане он переживает взлет — переводит «Ад» Данте, создает книгу очерков «Италия». В 1921 г. Б. Зайцева вместе с группой московских писателей, участников Помгола, арестовывают, несколько дней он провел в ЧК на Лубянке. После освобождения заболел тифом. Все это подготовило почву для отъезда. В 1922 г. вместе с семьей Борис Зайцев уезжает за границу, сначала для продолжения лечения, однако это было расставание с родной навсегда.

За рубежом, так же как и в России, писатель продолжает общественную деятельность, читает публичные лекции, принимает участие в съездах. Как всегда, он помогает друзьям, своему ближайшему окружению, в которое входят Бунины, М. Осоргин, П. Муратов, Н. Тэффи, М. Алданов, В. Ходасевич, И. Шмелев, Н. Берберова и др. Творчество Зайцева в этот период не менее плодотворно: в эмиграции созданы романы «Золотой узор», «Дом в Пасси», повести «Преподобный Сергей Радонежский», рассказы «Анна», «Странное путешествие», «Авдотья-смерть», тетралогия «Путешествие Глеба», рассказ «Река времен» и др. В них писатель осмысливает прошлое и современность России, судьбу своего поколения, а также высказывает мысли о будущем, о вечности и Боге.

«**Золотой узор**» (1926) — второй роман, созданный Борисом Зайцевым, но уже в эмиграции. Отъезд писателя и его семьи из России, мытарства, пережитые до этого на родине, переосмысление опыта жизни интеллигенции, повышенная религиозность, возникшая в 20-е годы, — все это отразилось в произведении, уникальном не только для своего времени, но и вообще для всей русской литературы XX в., представляющем собой роман-исповедь русской женщины.

В сюжете его есть приключенческий элемент, поскольку путь героини состоит из бесконечных уходов, отъездов, встреч и расставаний. Наталья Николаевна, молодая женщина, отрываясь от мужа и сына во имя любовной страсти и тяги к искусству, скитается за границей с художником Александром Андреевичем; затем под воздействием исторических событий она возвращается в Россию, обретая семью и дом. Но судьба посылает ей тяжкие испытания, революция изменяет ее жизнь. В результате своего «путешествия» (сначала от себя настоящей, затем к себе новой) героиня очищается от былых грехов. И в этом смысле обозначение сюжета как «преступление и наказание» имеет реальный смысл: в конце романа Наталья Николаевна теряет сына, затем друга (Георгиевского) и вновь покидает Россию, на этот раз навсегда. Метафора «узора» выражает путь, пройденный Натальей Николаевной. Это «золотой узор» духовного совершенствования.

Энергичная, сильная, со сложным внутренним миром, она всю жизнь находится в поиске — любви, призвания, справедливости. Есть в ее характере стержень, не позволяющий надломиться ни при каких обстоятельствах. Если первая часть романа — это ее вольная грешная молодая жизнь, то вторая часть посвящена испытаниям как возмездию за былое.

Кульминация в сюжете — момент, по трагизму и напряженности самый сильный в «Золотом узоре», связан с известием о смерти сына. Это предел расплаты, за которым следует и прощение с родиной. Революционные события в России, при всей их несправедливости, оказываются «мечом карающим». Б. Зайцев видел в этом «религиозно-философскую подоплеку, некий суд и над революцией, и над тем складом жизни, теми людьми, кто от нее пострадал. Это одновременно и осуждение, и покаяние — признание вины» (I, 52). Из его идейной концепции следует, что без страданий, принесенных революцией, не родился бы тот духовный подъем, который пережили многие представители эмиграции. Поэтому тема греха является основной в произведении — в первой части он обнаруживается, во второй осознается. Грех искупается крестом, образ которого присутствует в романе, и воспринимается не только как символ мук Господних, но и как несущий духовное воскресение. Похоронив сына, героиня понимает, что это и ее Голгофа, время распятия.

«Золотой узор» — роман не только о личной судьбе человека, но и о судьбе страны. В нем изображены исторический и социальный пласты бытия: восстания в Москве и Петербурге, былая и новая жизнь интеллигенции и народа — рабочих, крестьян, красноармейцев, комиссаров, что придает произведению эпическое звучание. Среди произведений советской и эмигрантской литературы 20-х годов книга Б. Зайцева выделялась необычностью авторской позиции — не проклинающей, а жизнеутверждающей, способностью и в разрушении увидеть созидательное начало.

«Золотому узору» во многом родствен роман **«Дом в Пасси»** (1937): та же полубиографическая основа, галерея уже отчасти знакомых персонажей, то же распадающееся на отдельные эпизоды и сцены действие, что характеризует все романы Зайцева, начиная с «Дальнего края». Несмотря на ряд вполне рельефно и реалистично написанных образов (шофер Лев, массажистка Дора, отец Мельхиседек), в «Доме в Пасси» господствует дух отрешенности от материального мира, воплощением которого является «положительный» и рационалистический Запад. Изгнанническое бытие герои Б. Зайцева переносят достаточно стойко, оставаясь «над бытом», не сгибаясь под тяжестью испытаний, выпавших на их долю. Западный мир в зарубежной прозе Зайцева — большая редкость. Кроме «Дома в Пасси» он появляется еще, пожалуй, только в очерках «Звезда над Булонью», тесно с этим романом связанных, хотя и написанных на двадцать лет позже. Главной и всеобъемлющей темой оставалась Россия.

В эмигрантском творчестве писателя принято выделять два тематических направления². Одно определено прошлым (говоря словами Зайцева, «далекое»), окрашенным мягкими и светлыми красками. Сюда относят повести и рассказы о святых («Преподобный Сергей Радонежский», «Алексей Божий человек» и «Сердце Авраамия»), три биографии русских писателей («Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов»). Другое направление связано с проблемами современности («Странное путешествие», «Авдотья-смерть», «Анна»). Эти три произведения называют «повестями смертей», так как центральные их герои погибают. Стиль рассказов во многом отличен от привычного для Зайцева: вместо лирических акварелей преобладает густое письмо, жестко выписаны многие характеры.

В рассказе **«Странное путешествие»** (1926) писатель продолжил историю жизни Христофорова, героя «Голубой звезды» (1918), выразившего авторское понимание смысла бытия человека как сострадания и христианской любви к людям. В основе сюжета — случай, происшедший с Христофоровым в дороге. В результате нападения на обоз, в котором он едет, герой гибнет, закрыв своим телом от пули Ваню. Смерть, с

одной стороны, воспринимается как страшный итог жизни части интеллигенции, оставшейся в России, с другой — как расплата за былые праздность и бессилие. Ваня, которого спасает Христофоров, не просто его ученик из простолюдов, но и представитель нового поколения.

В рассказе «Авдотья-смерть» (1927) проявился интерес писателя к феномену житийной литературы, который впервые обозначился в повести «Аграфена» (1908). По-новому зазвучала эта традиция в эмигрантском творчестве писателя периода 1920-х годов. Рассказ «Авдотья-смерть» написан в форме «антижития», в нем проявляется связь с языческими мифами и русскими сказками.

Сюжет рассказа построен на жизни и смерти деревенской бабы Авдотьи. В авторское видение вплетаются представления жителей деревни Кочки, а также бывших владельцев усадьбы — Варвары Алексеевны и Лизаветы. Внешне Авдотья, «высокая, тощая баба» с горящими беспокойными глазами, говорящая низким мужским голосом. В портрете ее соединены черты, характерные для традиций житийной литературы, фольклорных жанров. Как Баба-Яга, колесит она в постоянных поисках добычи, обладая недюжинной физической силой. Внешность и энергия Авдотьи вызывают у героев неоднозначное отношение к ней. Комиссар Лев Головин видит в ней неизбежную обузу, которая будет выколачивать из правления все необходимое для жизни: «Вот и накрыла бабенка. Теперича она на нас поедет. То ей подводу дай, то дровец наруби...» (I, 124). Православной Лизе она представляется образом смерти: «Прямо скелет, кости гремят. И за плечами коса» (I, 123), а умудренная Варвара Алексеевна возражает: «Ну какая там смерть. Просто попрошайка» (I, 123).

История души Авдотьи также неоднозначна и противоречива. Добывая еду, дрова для бабки и Мишки, отдавая этому все свои силы, она жестока к ним: бьет до синяков бабу, наказывает сына. Обида и злость на пьющих из нее кровь двух «праликов» заставляют ее жить и действовать. Свое жизненное пространство Авдотья наполняет злой силой и ее слова: «О Господи, да убери ты их от меня, окаянных праликов!» (I, 124) сбываются как страшный заговор. В то же время она искренне переживает смерть «праликов», с их уходом жизнь ее теряет смысл — от одиночества и ненужности героиня замерзает в снегу. Образ Авдотьи, ее противоречивая борьба за существование близких и их «убивание», ее смерть после их гибели составили основу сюжета рассказа, имеющего кольцевую композицию: взаимосвязаны начало и финал произведения: явилась Авдотья в Кочки, «как выпал снег», с метелью, и ушла со снегом, словно унесенная им.

И пространственно-временная модель произведения имеет магический круговой характер. Время, проведенное Авдотьей в деревне, изме-

ряется днями, пространство ограничивается дорогой ее в Аленкино, усадьбой, флигелем, где она живет. С другой стороны, и время, и пространство повествования имеют выход в вечность — Авдотью вместе с ее скорбом неизвестно откуда «надуло» в Кочки, и так же незаметно и неизвестно куда она исчезла. Отвоевав себе в деревне земли «на одну душу», героиня также быстро оставляет эту землю, отправившись в мир иной, на встречу с Мишкой и бабкой.

Житийному характеру произведения соответствует и христианский образ Лизы. Ее точка зрения близка к авторской, она ощущает несовершенство, жестокость происходящего на земле, в том числе в России, уповая на Бога в своих молитвах за людей. Лиза стремится полюбить Авдотью, и именно ей является видение смерти. «Дойдя до Евдокии, вдруг увидела: ложбинка, вся занесенная снегом, и белые вихри и змеи, фигура высокая, изможденная, с палкой в руке, котомкою за плечами, отчаянно борется, месит в овраге снег, и в белом, в таком необычном свете Мишка и бабка вдруг появляются, берут под руки, все куда-то идут...» (II, 128). В этой сцене Авдотья ассоциируется со святой, показывающей путь в вечность. Умирает Авдотья, но остается Лиза, и они в представлении автора являют собой два лика судьбы России — смерть и побеждающую ее любовь.

Рассказ написан как «житие смерти», в котором христианская любовь наслаивается на образ злой колдуньи, юродивой, «попрошайки». Так сакрализуется и обыденный мир, и царящая в нем смерть. И Аграфена, и Авдотья, воплощая в себе языческие и христианские черты, отражают трагедию ломки народного сознания. При этом корни образа Авдотьи-смерти более древние и имеют связь с одной из ипостасей главного женского божества в большинстве мифологий мира, Богини-матери.

Женщина-мать, грешная и праведная, перевоплощается в женщину-смерть в тот момент, когда страна переживает эпоху массового народного бедствия. Лик Авдотьи апокалиптичен, но писатель «покрывает» его светом христианской любви и всепрощения. Образ и судьба простой женщины во многом совпадают в представлении Зайцева с образом России. Степень освоения писателем житийного сюжета углубляется в рассказе «Авдотья-смерть», так как христианская линия вводится в него органично, налагаясь на мифологическую.

К юродству как христианскому подвигу обратился Б. Зайцев в рассказе **«Алексей Божий человек»** (1925). В нем за основу взято житие святого Алексия, пришедшее из Византии и ставшее популярным на Руси. История жизни римского юноши из богатой семьи, посвятившего себя молитвам за мир, чудесно признанного лишь после смерти, вызывала интерес; известна масса обработок жития в народном творчестве и художественной литературе вплоть до начала XX в.

Сюжет зайцевского рассказа об Алексии (писатель использовал русский вариант имени святого — «Алексей») раскрывает три поворотных момента, определивших его жизнь, — любовь к невесте Евлалии, любовь к Богу и любовь к миру. Повествование это написано не как церковное, а как светское: образ Алексея не каноничен. Изображая жизнь и подвиг святого, автор рассказывает лишь об основных событиях, показывая суть его пути. С юности Алексея не привлекали богатство и знатность, коими обладал его отец, хорошо чувствовал он себя в уединении церкви или на природе, когда «кто-то был с ним, светлый и таинственно-великий» (II, 73). Эта характеристика сохраняется до конца повествования, образ Алексея не развивается, он статичен, устойчив. Все, что случилось с ним далее, как будто исходит из этой данности.

Алексей, преодолевая препятствия (богатство, женитьба), уходит из дома, в течение семнадцати лет служит Богу молитвой в нищете и бездомности, затем возвращается на родину и, не будучи узнан, живет в доме своего богатого отца как «последний раб». Однако в конце Бог отмечает его святость, преображая умершего нищего в прекрасного юношу. Происходит всеобщее узнавание и признание. Эти элементы неожиданности в сюжете воспринимаются как дань новеллизму. Однако произведение это не «новость», не сообщение интересных, интригующих фактов, а рассказ, написанный на христианскую тему, где чудо служит не только прославлению святой жизни героя, но и отчасти осуждению эпикурейства римской знати, а также и народа, сначала обижавшего юродивого.

Благодаря системе образов и распределению событий в произведении ярко обозначено противоречие между обыденным сознанием и сознанием святого, которое стремился раскрыть автор.

Алексей во имя Бога оставляет дом и только ставшую его женой прекрасную Евлалию, попадает в Малую Азию, проводит в молитве около храма Богородицы семнадцать лет. И даже мотив его преображения после смерти — свидетельство неизменности и заданности его образа. То, что Алексей совершает христианский подвиг, не особенно подчеркивается в произведении — об этом свидетельствуют лишь два сообщения о Голосе, говорящем в церкви о его святости. Любовь Алексея к людям выражается в том, что, отвергнув все блага мира, являет он людям святость и чистоту жизни, молится за их спасение.

В финале происходит не столько христианское чудо, сколько мистерия, волшебство сказки: караулы птиц выстраиваются вокруг гроба Алексея, народ сходится посмотреть на необыкновенное событие.

Положив в основу сюжета житие святого Алексия, Б. Зайцев создал новеллу, в которой выразил основные идеи, важные для него в тот период. Речь идет об идеях христианской любви и о подвиге святого. Вторая

выражена в резюме, необходимом в любой новелле, в котором сообщается не только о значении подвига святого, но и о недостойном отношении к вере, о ханжестве знатных людей Рима. Однако и Рим, и римские имена персонажей условны в рассказе, поскольку основная мысль Зайцева о России, ее состоянии. Автор использовал житийный сюжет, чтобы на фоне уничтожения православия на его родине обратиться к основам христианской веры и напомнить о ее заповедях. В рассказе важны и фольклорные, и сказочные элементы, поскольку они передают народное восприятие святых как близких героев, свидетельствуют о сближении в сознании людей фольклорной и житийной традиций.

В еще большей мере фольклорное начало присуще рассказу Б. Зайцева «Сердце Авраамия» (1927). А. Шилева заметила по этому поводу, что рассказ «еще богаче сказочной окрашенностью и дальше от канонического жития», чем «Алексей Божий человек»³.

Осмысление Б. Зайцевым судьбы России и характера ее народа через изучение и пристальное внимание к юродивым (как современным деревенским «блаженным», так и канонизированным юродивым-святым) имело важное значение. В двух произведениях — «Люди Божие» и «Алексей Божий человек» — прямо и косвенно писатель обратился к всегдашней загадке русской души.

Поездка в юные годы в Саров, в знаменитую обитель к мощам чтимого народом и церковью преподобного Серафима Саровского, наметила дальнейший путь Б. Зайцева как автора книг об истоках христианской веры. К ним относятся «Преподобный Сергей Радонежский» (Париж, 1925), «Афон» (Париж, 1928), «Валаам» (Париж, 1936), произведения о путешествиях на Святую Гору, на «монашеские» острова Ладogi. «Беллетризированное житие» «Преподобного Сергея Радонежского», появившееся в Париже, открыло серию биографий святых, задуманную только что основанным тогда издательством YMCA-Press. Выход ее был приурочен к открытию Сергиева подворья и Православного Богословского института в Париже, названных в память Преподобного Сергея. Затем в этой серии вышли «Серафим Саровский» В. Ильина, «Св. Тихон Задонский» З. Гиппиус, «Св. Александр Невский» Н. Клепинина и др.

Материалом для создания **«Преподобного Сергея Радонежского»** послужили, по словам Б. Зайцева, житие русского святого, написанное Епифанием, монахом Троице-Сергиевой лавры, спустя 25—30 лет после смерти Сергея, обработка жития сербом Пахомием, исследования профессора Голубинского. Работа над книгой поставила перед писателем сложнейшие вопросы, не проясненные биографами, начиная с даты рождения Сергея и кончая основанием им монастырей. Приведенные Зайцевым в конце повествования примечания, а также суждения, вы-

сказанные в биографическом очерке, свидетельствуют о его большой исследовательской работе. Это касается как уточнения хронологии жизни преподобного Сергия, так и отбора преданий и легенд, источник которых установить зачастую чрезвычайно сложно. Например, «легенда» о Пересвете и Ослябе — двух монахах-схимниках, которые пошли с благословения Сергия на Куликовскую битву «без шлемов, панцирей», с белыми крестами на монашеской одежде, что, очевидно, «...придавало войску Дмитрия священно-крестоносный облик» (II, 53). Б. Зайцев откровенно признается, что единоборство на Куликовом поле создало легенду, но «миф лучше чувствует душу события, чем чиновник исторической науки». Сравнения некоторых страниц жизни Сергия Радонежского, например, с жизнью Феодосия Печерского, Франциска Ассизского тоже основываются на исследованиях писателя.

Б. Зайцев был человеком глубоко религиозным, христианское учение составляло основу его жизненной философии. Вот почему обращение к личности преподобного Сергия, его принципам было для писателя таким важным шагом. «В тяжелые времена крови, насилия, свирепости, предательств, подлости — неземной облик Сергия утешает и поддерживает. Не оставив по себе писаний, — говорит Зайцев, — Сергей будто бы ничему не учит. Но он учит именно всем обликом своим: одним он утешение и освежение, другим — немой укор. Безмолвно Сергей учит самому простому: правде, прямоте, мужественности, труду, благоговению и вере» (II, 65). В трагические для России годы автор размышляет о необходимости этого святого для родины. «Век татарщины» и век революционных перемен одинаково губительны, по мнению Б. Зайцева. Поэтому написание книги о Сергии Радонежском в 1924—1925 гг. стало своего рода выражением состояния его души. Разгулу стихии, кровавой сущности и насилию революции писатель противопоставил скромность, смирение, подвижничество, созидание Сергия.

Неистовый голос повествователя, философа и блестящего психолога слышится в прямых авторских высказываниях, начиная с вступления 1924 г., предпосланного биографическому произведению: «Как святой, Сергей одинаково велик для всякого. Подвиг его всечеловечен. Но для русского в нем есть как раз и нас волнующее: глубокое созвучие народу, великая типичность — сочетание в одном рассеянных черт русских. Отсюда та особая любовь и поклонение ему в России, безмолвная канонизация в народного святого, что навряд ли выпала другому» (II, 14).

Авторские рассуждения об аскетизме «борьбы за организованность человеческой души», о «живой душе», «стремившейся к очищению и направлению», о предназначении «жизни человеческой», о чуде как нарушении «естественного порядка» свидетельствуют о напряженных поисках ответов на волнующие его «вечные» вопросы.

В воссоздании облика выдающегося церковного деятеля Древней Руси писатель впервые демонстрирует экспрессивную мощь своей новой поэтической манеры. Б. Зайцев намеренно уходит от прежней поэтической изысканности, используя скупые, неброские словесные краски.

Повествование начинается с рождения Сергия Радонежского (в детстве Варфоломея) в семье ростовских бояр, живших далеко не роскошно, «по справедливости, в почтении», «в помощи бедным и странникам», и заканчивается смертью героя. С самого начала жизни писатель находит в Сергии самую близкую для себя и русского человека национальную особенность — скромность подвижничества, которая и приведет его героя впоследствии к монашеству: «особое влечение к молитве, Богу и уединению» (II, 20), был он «слишком скромен, слишком погружен в общение с Богом».

Облик Сергия Радонежского в описании Б. Зайцева аскетически прост. Он пронизан авторской любовью. Внешность будущего святого очерчивается в соответствии с его образом жизни и миропониманием. Писатель решает предположить, была ли улыбка на лице Сергия и, если была, сравнима ли она с «веселостью» св. Франциска, Серафима Саровского? В мирских делах он вел себя «не как начальник» (II, 44). Был «огородником», «пекарем», «водоносом», «портным». «Чистое дело» порождает, по мнению автора, «плотничество духа». Из уединенного «пустынника и молитвенника» Сергей постепенно превращается в активного церковного деятеля.

Б. Зайцев точен и строг в слове. Он воссоздает облик пока еще не святого, а обыкновенного человека. Исповедуя прихожан, Сергей обладал «даром поддерживать благообразный и высокий дух просто обаянием облика» (II, 29), стремясь некорыстными целями упрочить свою карьеру. Считал, что «дарения» принимать не годится, «запрещал просить». Всячески отстранялся от борьбы за церковный престол, происходившей после смерти митрополита Алексия между Митяем, епископом Дионисием Киприаном, архиепископом Пименом, хотя они, «грызшие друг друга, всячески старались привлечь к себе Сергия» (II, 48).

Как и большинство зайцевских героев, Сергей не умел, а точнее, не хотел защищать себя. Уход его из монастыря из-за ссоры с братом Стефаном, основание новой пустыни на реке Киржач расценивается писателем как аскетический подвиг. Когда братия монастыря вдруг начала роптать, игумен не впал в гнев пастырский, не принялся обличать своих «детей» за греховность, он, уже старик, взял посох свой и ушел в дикие места, где основал скит Киржач. И другу своему, митрополиту московскому Алексию, не позволил возложить на себя золотой крест митрополитий: «От юности я не был златоносцем, а в старости тем более желаю

пребывать в нищете» (II, 46). Сергей обладал благородством души, тонкостью ощущений. Но это не слабый человек, сила его как раз заключается в том, что он рождает в людях стремление к единению и к внутреннему самосовершенствованию.

Следуя традициям житийной литературы, Б. Зайцев не преминул обратиться и к «чудам» Сергея, хотя предварительно оговорил, что только в период «озаренной зрелости», пройдя «путь самовоспитания, аскезы, самопросветления», он сможет творить чудеса. Чудеса связаны с обычными мирскими делами. В монастыре испытывали недостаток в питьевой воде — после молитвы Сергея над небольшой лужей из этого места забил ключ, образовался ручей. Исцеление ребенка и тяжелобольных, физически и духовно, а также умение проявить духовную власть подтверждают чудодейственность натуры будущего святого.

Произведение Б. Зайцева воссоздает историческое время. Писатель называет Сергея человеком эпохи, ее выразителем, и считает, что появление такого святого на Руси предопределено эпохой. В повести вырисовывается и время автора: в лирических отступлениях речь идет об очищении души, к коему прибегали Гоголь, Толстой, Соловьев, совершая паломничество в Оптину пустынь. По мнению писателя, Сергей — тот «тип «учительного» старца», который возник в Византии и оттуда перешел к нам».

Повествование о Сергии Радонежском больше обращено к вечному, к мыслям о том, что присутствие человека на земле кратковременно и в этот небольшой срок ему предоставляется возможность для творчества.

В произведении Б. Зайцева ощущается совершенно особая позиция автора, свойственная, с одной стороны, лирической прозе, когда писатель фактически выступает от имени своих героев, а с другой — Б. Зайцев настолько осторожен, что это скорее взгляд со стороны, уважительный, «почтительно отстраненный»⁴. А. Шиляева точно подметила, что повествование о русском святом написано в жанре не жития, а художественной новеллы, хотя в целом древнерусская традиция не отвергается.

Чтобы не «отяжелить» повесть авторским присутствием, Б. Зайцев, кроме вступления, написанного в высоком «стиле», дал еще и примечания, выполненные не в традиционной форме уточнений, толкований отдельных слов, выражений, исторических дат, а зачастую в виде авторских рассуждений, вынесенных как бы за скобки, чтобы не разрушить гармоничного облика Сергия Радонежского.

Познание жизни преподобного Сергия выступает как самопознание автора. Воссоздавая действительность, писатель демонстрирует свой способ мышления. Сергей Радонежский часто остается в «молчании»,

его сущность отражена не в словах, а в поступках, которые как бы комментирует Зайцев, поэтическим словом раскрывая мир души святого.

Позицию лирического субъекта в этом произведении можно назвать монологической, она принципиально не полемична и не диалогична, даже суверенна. Здесь она господствует, что проявляется в членении текста, в предметности изображаемого мира, в ритме. Принято считать Б. Зайцева прозаиком-поэтом с врожденным чувством лада. В книге «Преподобный Сергий Радонежский» это чувство направлено на выражение христианского мировидения. По словам писателя, в самом православном богослужении заложена гармония, «величайший лад, строй, облик космоса».

Книги **«Афон»** и **«Валаам»** явились результатом реальных путешествий писателя на Святую гору (1927) и в Валаамский монастырь (1936). Обе книги вводят читателя в монашеский мир, раскрывая его «светоносность» и «тишину». Главная задача писателя — показать внутреннюю, духовную сторону русских монастырей, которые он считал хранителями духовности и культуры. И Афон, и Валаам для Б. Зайцева — это прежде всего русские монастыри.

Путешествуя в ту, ушедшую Русь, Б. Зайцев воскрешает жанр древних хождений, один из самых популярных в Древней Руси и редко встречающийся в XX в. В обеих книгах легко выделяются основные композиционные части хождений: вступление, движение к цели путешествия, описание пребывания на месте паломничества и возвращение. Кульминацией хождения любого паломника становится приобщение к Божескому, очищение и просветление души, увидевшей «свет святой».

В «Афоне» и «Валааме» представлено описание церковных служб, но оно имеет эстетическое значение. Это скорее повествование светского человека и художника, обращающего внимание на красоту, торжественность, величие происходящего. Манера письма остается у Б. Зайцева прежней: спокойной, ровной; служба занимает его внимание и ум, тогда как у древних авторов господствует взволнованно-восторженная интонация. Описание служб не является завершением центральной части хождения, как это имело место в древнерусских текстах. Кульминационными оказываются у Б. Зайцева воспоминания о России и размышления, связанные с ее современным состоянием.

Исчезает из обеих книг писателя и важное для паломников повествование о мощах святых, а в образах пути и проводника древнерусские традиции словно переплетаются с западноевропейскими (Данте). При создании образов святых Зайцев использует каноны агиографической литературы, с которыми он был хорошо знаком. Описание природы утрачивает знаковую сущность, а выполняет, скорее, поэтическую функцию, приобретая импрессионистическую окрашенность.

Образная система в «Афоне» и «Валааме» в основном традиционна, хотя претерпевает и некоторые изменения. Наряду с характерными для древнерусских хождений образами Святой Земли, святых и автора-путешественника, писатель вводит образы светских хождений. Итак, продолжая традиции паломнических путешествий, Борис Зайцев создает литературные «хождения» XX в., особенностью которых становятся сплав различных жанровых форм, отсутствие жестких канонов и открытость авторской позиции.

Как бы особняком в зарубежном творчестве Зайцева стоят писательские биографии — **«Жизнь Тургенева»** (1932), **«Жуковский»** (1951) и **«Чехов»** (1954), написанные в импрессионистической манере и не имеющие точных аналогов в русской литературе. Метод создания биографий можно определить как «метод вчувствования». Обычный, свойственный Зайцеву лирический импрессионизм, тенденция к стилизации характеризуют его письмо. Биографические очерки написаны с повышенным вниманием к религиозной теме в творчестве Тургенева, Жуковского, Чехова — писателей, которых он считал более близкими себе по духу. Появление жанра биографии в творчестве Б. Зайцева было закономерным, оно подготавливалось многолетними поисками и явилось результатом всего предыдущего художнического опыта.

Главное в произведениях Зайцева не ситуация, не фабула (очень часто она отсутствует), не движение, а состояние души, стилевая же манера способствует выражению пантеистического ощущения мира. При создании биографических очерков писателя интересовали не столько точность в передаче примет повседневной жизни героев, сколько стремление проникнуть в их духовный мир, понять чувства, мысли.

В литературоведении до сих пор нет четкости в определении жанра этих произведений. Их называют и «романами», и «художественными биографиями», и «беллетризованными произведениями». В биографических очерках Б. Зайцева «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов» нашла отражение одна из важнейших черт этого жанра — создание автопортрета. Прием «портрет в портрете», выражение авторского «я» характерны для биографической прозы Зайцева. Рисуя образы любимых писателей, автор одновременно пишет и свой портрет. Перед читателями возникает облик человека, верящего в преобразующую силу любви, видящего в этом прекрасном чувстве светлое, идеальное начало. Автор биографических очерков верит в бессмертие души, он не боится смерти физической. Б. Зайцеву близко ощущение мистической связи влюбленных, которая, по его мнению, продолжается и после смерти. Любовь, считает писатель, способна вести человека к духовному совершенствованию, к вере.

Героями биографических повествований явились не просто конкретные, реально существующие личности, выдающиеся деятели лите-

ратуры, а люди, близкие создателю произведений и духовно, и творчески: Жуковский и Тургенев — земляки Зайцева, а Чехов — его литературный учитель.

Использование мемуарно-документального, литературно-критического и биографического материалов помогло Б. Зайцеву выявить в произведениях своих предшественников приметы духовной жизни, внутренних переживаний. Автор не стремится к подробному литературоведческому анализу, связывая жизнь писателей с их творениями.

Во всех трех светских биографиях обнаруживаются и житийные черты. Концепция личности в них вбирает в себя характерные для героев всех биографий Зайцева черты «русских святых» в жизни и в литературе, живых людей. В «Жуковском» проступает особая близость двух писателей, когда автор переводит свою речь в несобственно-прямую речь поэта-певца «во стане русских воинов». И тогда идеи нравственного самосовершенствования, искания и обретения веры в Бога становятся еще очевиднее.

В биографических очерках о И.С. Тургеневе, В.А. Жуковском и А.П. Чехове воплотились этико-эстетические представления писателя, претерпевшие значительную трансформацию в результате исторических катаклизмов, потрясших Россию и мир в целом.

Одним из главных памятников «уходящей» России и самым значительным произведением Б. Зайцева является его автобиографическая тетралогия **«Путешествие Глеба»**: «Заря», «Тишина», «Юность», «Древо жизни», над которой писатель работал без малого двадцать лет (1934—1953). Вместе с другими крупными писателями русского зарубежья: А. Куприным («Юнкера»), И. Буниным («Жизнь Арсеньева»), И. Шмелевым («Лето Господне», «Богомолье»), вдали от родины, по впечатлениям детства, отрочества, молодости он создает «историю одной жизни», «наполовину автобиографию».

От романа к роману мы прослеживаем странствия Глеба — мальчика, отрока-гимназиста, юноши-студента, наконец, писателя, который находит прибежище на чужбине, не сетуя и кротко воспринимая мировые бури. Замечательно, что и детские впечатления, с «вхождением в Россию» (поездки на лошадях, «с медлительной основательностью прошлого»), и даже обретение себя как писателя («Я возвращался однажды в Москву из Царицына, дачной местности, где жил Леонид Андреев... <...> У этого вагонного окна я и почувствовал ритм, склад и объем того, что напишу по-новому»)⁵ — все с путешествием связано, все — путешествие Бориса-Глеба.

Главная мысль тетралогии, как, впрочем, и всего позднего творчества Зайцева, может быть определена его словами, высказанными в одном из очерков о любимой (можно сказать, второй после России родины — духовной) Италии: «Времени нет. Пока жив человек <...>. Быв-

шее полвека столь живо, а то живет вчерашнего...». И в другом месте: «Все достойное живет и в вечности этой». И хотя герой тетралогии — это второе «я» писателя (даже имя прозрачно намекает на другого русского святого, неразрывно с Глебом связанного, — Бориса, также павшего от рук убийц, подосланных Святополком Окаянным), подлинным центром всего произведения становится Россия, ее тогдашняя (вечная) жизнь, ее уклад, ее люди, веси и грады.

С первых строк романа «Заря» постепенно открывается детский мир восьмилетнего мальчика Глеба. Он — сын инженера, заведующего рудниками Мальцевских заводов, живет в усадьбе в селе Усты на реке Жиздре; у него мать «красивая, с холодноватым выражением правильного, тонкого лица, спокойная и небыстрая в движениях»; сестра Лиза, кузина Соня, прозвищем Собачка, бабушка Франя, полька и католичка — «гоноровая пани Франциска Ивановна», няня Дашенька «с благообразно-увядшим лицом, кроткими, бесцветными глазами, запахом лампадного масла» и гувернантка — «балтийская светловолосая Лота». Русская семья, простая русская деревня, спокойное и ровное течение обычной жизни, внешне ничем не примечательной, с ее немногими и нехитрыми событиями.

Автор в соответствии со своими стремлениями не только передает колорит и дух России рубежа веков, но и переживает свое прошлое заново, погружается в ту безвозвратно ушедшую эпоху сквозь призму мыслей и чувств ребенка. Становление, взросление его души определяют основную сюжетную линию первых двух романов автобиографического повествования. Природа, родной дом, сияющие в солнечных лучах небесные и земные краски — все то, что составляет «Божий мир», наполняется новым значением, сокровенным смыслом.

Мальчик испытывает особенное волнение, предчувствие своего природного дара художника и не может не мечтать, не фантазировать. Сущее представляется чудом, хочется все увидеть, испробовать. В сердце ребенка звучат струны, отвечающие голосами природы. По мере взросления Глеба его слияние с окружающим происходит на более высоком уровне: он находит в природе отголоски своего внутреннего состояния. Автор часто подчеркивает соотнесенность чувств героя и настроения природных стихий. Пейзажные описания заключают в себе психологическую функцию, нередко становятся зеркальными отражениями того, что происходит в душе Глеба. Его самочувствие находит своеобразное зрительное воплощение в живописных описаниях полей, реки, сада. «Глеб лежал на диване, читал Тургенева «Первую любовь»... читал неотрывно и, кончив, с мутной, но счастливой головой спустился вниз... калиткою он вышел в парк... Капли падали острым серебром. Глеб никого не слышал» (367).

Полное и безраздельное слияние героя с бытием, природой, своеобразный кульминационный момент мы обнаруживаем во второй части тетралогии — в романе «Тишина». Тишина, покой, умиротворение живо доносят гармонию переживаемого момента и сущности жизни в целом: «Старыми и заунывными, но исполнявшимися голосами молодыми, полными силы, радости жизненной, входила в него Россия калужская — диковатая, но могучая, чернобровая, сероглазая, в домодельных поневах и красных ластовицах на рубахах, вольная и широкая, как сама... Ока, вся в пении... Мать Земля. Мать Россия дышала благодатью своего изобилия и мира» (158).

С огромной силой звучит в тетралогии мотив судьбы. Он передан и через немногочисленное окружение Глеба — его отца, мать, бабушку, сестер, кузину и др.; и через лирический голос автора, постоянно напоминающий о том, что и эти люди, и эта прекрасная страна стояли на краю гибели. На «зарю», «тишину», красоту России и ее «божественный свет» надвигается тьма: в концепцию судьбы вплетается и мотив обреченности.

Самое высокое и трепетное для Б. Зайцева религиозное чувство формируется в душе Глеба под влиянием родной атмосферы. Уже подростком он переходит от интуитивного чувствования Бога к осознанной вере в Христа через колебания, искания, страдания, споры с преподавателями Закона Божьего. Утвердиться в истинности православного учения снова помогают крепкие узы связи с русской землей, отечественным укладом, духовной культурой России.

И заключительные страницы последней, четвертой книги «Древо жизни» навеяны путешествием — поездкой Зайцева с женой в июле—сентябре 1935 г. в «русскую Финляндию», на Валаам. Комментарием к ней могут служить письма Зайцева к другу и любимому художнику — Бунину.

«Скоро уже два месяца, как мы в отъезде, дорогой Иван! — писал Зайцев первого сентября 1935 г. из Келломяк, на берегу Балтийского залива. — И недалеко время, когда будем «грузиться» назад. Пока что путешествие наше удалось *редкостно*. Начиная с безоблачного плаванья, удивительного приема здесь и вплоть до вчерашнего дня, когда был совершенно райский осенний русский день. На Валааме провели девять дней. Много прекрасного и настоящего. (Остров весь в чудесных лесах, прорезан заливами и озерами. Луга, цветы, по дорогам часовенки. Скифы, старички-отшельники — много общего с Афоном. Мы иногда целыми днями слонялись. Жаль только, масса туристов. В мон[астырской] гостинице толчея.)

Уже три недели живем вновь в Келломяках — немолодом, огромном доме. Теперь тут пансион. В авг[усте] (первой половине) было по-

рядочно народу, сейчас мы одни. У нас две комнаты (и отдельный крытый балкон в цветах) выходят в зелень. Это была усадьба. Перед моим окном сад, яблони, цветы, дальше мосты, дорога — и море. Виден Кронштадт. Это очень волновало первое время. Теперь привыкли. Иван, сколько здесь России! Пахнет колосом, только что скосили траву в саду. Вера трясла и сгребала сено, вчера мы с ней ездили на чалом меринке ко всеношной в Куоккалу, ременные вожжи, запах лошади, все эти чересседельники и хомуты... (Вечером идешь по аллее: яблони, цветут настурции, флоксы, георгины. Вдали, в темноте, лампа зажжена на стеклянной террасе... Притыкино.) И еще: запахи совсем русские: остро-горький — болотцем, сосной, березой. Вчера у куоккальской церкви — она стоит в сторонке — пахло ржами. И весь склад жизни тут русский, довоенный <...>.

Были ужасающие грозы — дней пять подряд. Сейчас хорошо! Мечтаю о сухом и солнечном сентябре, последние дни прекрасно. Хожу по лесу, собираю грибы (как Сергей Иванович Кознышев). Дятлы работают нынешней осенью замечательно! Эти прогулки доставляют давно не испытанную радость — от елей, мха, дятлов, грибов и всего того добра, чем Россия так богата. Да, тут я понял, что очень мы отвыкли от русской природы, а она удивительна и сидит в нашей крови, никакими латинскими странами ее не вытравишь»⁶.

В своем «Путешествии Глеба» Зайцев ничего не «выдумывает», а «летописует», наслаивая кольцевые напластования «древа жизни». В его благодарной памяти особое место занимает образ матери. К ней в первых книгах сходятся нити повествования; она, с младенчества и до возмужания Глеба, сопровождает его: «Матери шел семьдесят пятый год. Старилась она медленно. Трудно было ее сломить. Войны, революции гремели, близкие умирали, жизнь менялась, мать же со своей всегдашней прохладой в прекрасных с молодости глазах, в темно-скромной одежде, опираясь слегка на палку, когда выходила, являла все тот же прежний непререкаемый облик, призраком проплывающий над окружающим — все уже другое, она одна прежняя, для Ксаны — бабушка (так, впрочем, ее многие называли), для взрослых, даже для комиссара Федора Степаныча, которому говорила «ты» — барыня» (447).

Верно, и сам Глеб-Борис унаследовал от матери внутреннюю непреклонность при внешней доброжелательности и готовности прийти на помощь. Но, как и все в «Путешествии Глеба», эта героиня, источающая свет и добро, принадлежит миру реальному, земному и движется в ином, духовном, хочется сказать, измерении инобытия. Г. Адамович недаром писал: «Весь тон и склад повествования у Зайцева двоится, оно внешне спокойно, но временами напоминает реку, которая вот-вот начнет дрожать и пениться перед тем, как перейти в водопад. Самый реализм у

Зайцева, при наличии метко схваченных черт, зыбок и восстанавливает как будто не подлинную жизнь, а сновидение»⁷.

Названием последнего романа можно обозначить основной сюжетный мотив тетралогии. Древо жизни — это течение, «золотой узор» жизни как таковой. Возникает ассоциация с родовым деревом. Семья Глеба, его жена и дочь — это как бы одна ветвь общего бытия, логическое продолжение жизни земной, позволяющая понять ее закономерность.

Кроме того, древо — древнейший и многозначный символ. Древо в романе становится символом вечного движения, обновления, душевного пробуждения, что позволяет герою преодолеть внутренние сомнения: «Глеб много бродил один. Подымаясь боковой аллейкой в парке... выходил... к двухсотлетнему кедру, простиравшему вширь темные, зонтикообразные лапы. Суровое и вековое, суховатое и чужеземное было в этом дереве из Ливана, наперекор годам все утверждавшим бытие свое...» (557). Между человеком и кедром есть некая «перекличка»: оба оказались на чужой земле и оба пустили в нее глубокие корни. Бессознательно Глеб ищет пример для собственного восхождения к истине. Кедр для него — олицетворение некой незыблемости, твердости. У векового ствола герой находит родное его душе пристанище, это островок дома на чужбине.

Нельзя отказать Б. Зайцеву в глубоком интересе и к другой ипостаси библейского символа. Ведь самую жизнь Глеб связывает с творчеством. И за границей герой оказывается потому, чтобы беспрепятственно продолжать труд своей жизни: «Глеб лишний раз уверялся, что тогда его несла неодолимая сила, ему надо было жить, осуществлять то, для чего он пришел в этот мир — это главное, и этого нельзя было здесь сделать. Значит... что могло его остановить?» (455). Речь идет об обретении художником истины. Земля питает своими живительными соками корни дерева жизни, дает силы для творчества, одухотворяет земной путь человека. Художник четко придерживается традиции русского искусства, его понимания, «согласно которому оно есть источник озарения и умудрения» (36).

Светлой мудрости исполнены страницы «Древа жизни». Чувство единения с миром и непреходящее ощущение присутствия в нем Всевышнего рождает у героя трепетное ощущение умиротворения, веру в высшую Истину: «Стало легче дышать... и вот он тогда... прочитал надпись (“Да хранит тебя Господь”) — часы медленно стали бить, возвещая с высоты Божьего дома мир и благоволение всем душам, всем бедным, заблудшим и грешным, как и великим святым» (498). Православное, просветленное всепрощение читается в романе Зайцева.

Единство малого и большого, тяготение людских устремлений к Божественной мудрости — таков главный смысл романа «Древо жиз-

ни» и всей тетралогии Б. Зайцева. В ней сильно авторское «стремление к вечности, неукротимое желание найти нечто выше грусти, горя, земной любви, то, чему в зримом мире соответствует голубая звезда Вега в созвездии Лиры»⁸.

Писатель считал события революции своего рода «крещением» для России, но крещением кровью, страданиями. Ему близка блоковская стихия переворота, сметающая все на своем пути. Через воссоздание трагических судеб он стремился постичь тайны русской души. Духовно близкими для себя считал натуры несломленные, непримирившиеся. Нравственный идеал писателя совпадал с христианским идеалом праведника. Для Б. Зайцева важна и чиста всякая душа, пришедшая в мир. Каждый человек, каким бы он ни был, достоин утешения и прощения. Его видение оптимистично, писатель верил в преобладание сил добра, в очищение души, в раскаяние.

Все творчество патриарха русского зарубежья можно рассматривать как медленную и упорную борьбу за «душу живу» в русском человеке, за настойчивое утверждение духовных ценностей, без которых люди теряют высший смысл бытия.

- ¹ *Зайцев Б.К.* Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 48—49. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- ² *Шиляева А.* Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971. С. 56.
- ³ Там же. С. 163.
- ⁴ *Прокопов Т.* Восторги скорби поэта прозы // Б.К. Зайцев. Далекое. М., 1991. С. 12.
- ⁵ *Зайцев Б.К.* Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия // Б.К. Зайцев. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1999. С. 563. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.
- ⁶ Письма Б. Зайцева к Буниным // Новый журнал. 1982. № 40. С. 141—142.
- ⁷ Цит. по: *Михайлов О.Н.* От Мережковского до Бродского: Литература Русского Зарубежья. М., 2001. С. 149.
- ⁸ *Толмачев В.М.* Зайцев Борис Константинович // Писатели русского зарубежья (1918—1940): Справочник. Ч. 1. М., 1993. С. 198.

ДМИТРИЙ МЕРЕЖКОВСКИЙ

В ноябре 1920 г. Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865—1941) вместе с З.Н. Гиппиус поселяется во Франции. Уже в скором времени он становится одной из центральных фигур в литературной, культурной и общественно-политической жизни русской диаспоры. С самого начала своего эмигрантского бытия писатель занимает непримиримую антибольшевистскую позицию. Так, 16 декабря 1920 г. в Зале научных

обществ Мережковский выступает с лекцией «Большевизм, Европа и Россия», в которой идет речь о лжи и жестокости большевиков. Вся последующая его жизнь проходит под знаком борьбы с Советами. Что касается литературной деятельности, то у Мережковского словно открывается второе дыхание. Многие современники отмечают новый творческий подъем писателя, вступившего, в их представлении, в наиболее зрелую фазу своего творчества. В частности, В. Злобин, многолетний секретарь и друг Мережковских, в статье «З.Н. Гиппиус. Ее судьба» пишет об этом так: «Его расцвет, пышный и неожиданный, уже после бегства из России, длится около пятнадцати лет, приблизительно между 1920 и 1935 годами»¹. В целом же литературная деятельность Мережковского в эмиграции охватывает период в двадцать лет — немногим меньше, чем на родине.

Главным литературным занятием основателя «нового религиозного сознания» остается создание историко-философских произведений, которые по-прежнему вызывают у критики противоречивые отклики. Тем не менее Мережковский — один из самых популярных русских писателей на Западе и наиболее вероятный претендент на Нобелевскую премию. Имеющиеся негативные оценки его творчества во многом обусловлены специфическими особенностями личности Мережковского, но преимущественно — его политическими взглядами. Непросто было Мережковскому найти такой орган печати, где можно было бы без серьезных проблем публиковать свои произведения. Редакторы ждали от него в первую очередь художественных текстов, причем без особой политической злободневности (исключением была, пожалуй, лишь газета «Возрождение»). Очень непростыми были и отношения с братьями-писателями. «И все же без салона Мережковских, без его книг и статей, без Религиозно-философских собраний и “Зеленой лампы” нельзя представить не только литературный Петербург начала века, но и русский литературный Париж меж двумя войнами»².

Нельзя утверждать, что все претензии, предъявляемые Мережковскому, являются необоснованными. Не случайно большинство из современных ему критиков приходят к мнению, что выходящие из-под его пера произведения признать художественными зачастую невозможно. Об этом, в частности, говорит В.С. Варшавский, характеризуя в своем докладе в «Зеленой лампе» специфические особенности «Атлантиды» Мережковского: «Мы можем радоваться, что одна из первых книг, проникнутых каким-то новым виденьем истории, написана русским писателем. <...> Каждый, кто испытывает беспокойство перед апокалипсическими знаменьями, являющимися в наши дни, должен прочесть эту книгу, проникнутую независимо от своих литературных достоинств несомненно настоящим пророческим жаром и могущим заставить челове-

ка хотя бы на мгновение очнуться от того почти лунатического состояния, в котором обыкновенно живет большинство людей»³. Сказанное в полной мере характеризует все книги Мережковского, в которых своеобразно выразилась его принадлежность к религиозно-философской культуре — важной части русского художественного сознания первой половины XX в.

Мережковскому, как уже отмечалось выше, непросто было печататься в эмигрантской периодике. К примеру, он изредка публиковался в «Звене» и в «Последних новостях»; но не мог, несмотря на приглашение редактора (П.Б. Струве), выступать в «Возрождении», поскольку в этой газете участвовали И.А. Ильин и В.В. Шульгин, люди политически ему чуждые. В 20-е годы Мережковский печатается в молодежных журналах «Новый дом» (1926—1927) и «Новый корабль» (1927—1928), в которых к нему и к Гиппиус отнеслись с большим уважением; однако эти издания оказались недолговечными. В 30-е годы он сотрудничает с «Числами» (1930—1934). Были попытки (и довольно успешные) организовать собственное периодическое издание. Так, в 1934 г. Мережковский совместно с Д. Философовым издает журнал «Меч» (первый отвечал за «парижскую» группу, второй — за «варшавскую»), где ему удается опубликовать четыре статьи. К сожалению, вскоре из-за возникших разногласий «парижская» группа отказалась от участия в журнале. В 1936 г. Мережковский становится соредактором «Иллюстрированной России», но печататься самому в ней было проблематично: издание ориентировалось на широкого и малопритязательного читателя.

Первым крупным прозаическим произведением, написанным Мережковским в эмиграции, стал роман **«Рождение богов: Тутанкамон на Крите»**, который был издан в Праге в 1925 г. До этого он уже целиком публиковался в «Современных записках» (1924. № 21, 22). В течение нескольких последующих лет роман издается в переводе на основные европейские языки. Критика единодушно отметила традиционность данного текста, подчеркнув сильные и слабые его стороны: «...новый роман Мережковского отличается обычными качествами и недостатками этого крупного писателя. <...> Удивляешься дару исторического проникновения, пластичности описаний, прекрасному языку, но коробит желание писателя подогнать историю к предвзятой религиозной идее»⁴.

Действительно, в «Тутанкамоне» выразилась основная особенность романистики Мережковского: прошлое приобретает значимость и вызывает интерес не само по себе, а в тесной связи с современностью. Вне зависимости от того, в какое время и где разворачиваются события, писателя волнует прежде всего то, что напрямую или косвенно связано с христианством. В этом смысле можно говорить о некоем вневременном христианстве в прозе Мережковского.

В романе «Тутанкамон на Крите» «завязывается трагическая коллизия, являющаяся основной темой творчества Д.С. Мережковского — борьба Христа и Антихриста... <...> Тема «Тутанкамона» именно «рождение богов» — выделение из космической религии — истины о Боге-Жертве, Боге-Искупителе, пророческой мечты о Христе... <...> Раскол, прорыв благополучно утвержденного религиозного сознания критян — основная мысль Мережковского»⁵. Роман «Рождение богов: Тутанкамон на Крите» — первая часть так называемой «восточной дилогии». Вторая ее часть — роман «Мессия», изданный в Париже в 1928 г. И это произведение вызвало дискуссию. К примеру, Г. Адамович задавался риторическим вопросом: «Исторический роман? Нет, потому что написан он языком, лишенным всякой условности, всякой исторической стилизации. Древние египтяне изъясняются в нем как какие-нибудь тульские мещане»⁶.

Прозе Мережковского, при всем ее своеобразии и многообразии, присущи и общие черты, главная из которых — стремление к циклизации. Последнее выразилось, в частности, в создании ряда трилогий. Так, первая трилогия, написанная в эмиграции, «**Тайна Трех**» состоит из следующих книг: «Тайна трех: Египет и Вавилон» (Прага, 1925), «Тайна Запада: Атлантида—Европа» (Белград, 1930) и «Иисус Неизвестный» (Белград, 1932—1934). Романы эти объединяет общая идея преодоления разрыва между христианским и нехристианским миром, другими словами — идея объединения всего человечества. Многие критики выделяют эту трилогию, считая ее своеобразной точкой отсчета всего последующего творчества писателя. В «Тайне Трех», по мнению В. Злобина, осуществлен «совершенный синтез, найденный Мережковским, прошедшим через метафизику двойственности»⁷.

Трилогия, которую и сам писатель считал главным своим трудом, посвящена судьбе современной цивилизации, пришедшей на смену цивилизации Атлантиды, которая погибла в результате потопа. Египет и Вавилон — ее начало. Именно в таком контексте особый смысл приобретает эпиграф к первому роману трилогии: «Слава Пресвятой Троице! Слава Отцу, Сыну и Духу! Слава Божественному Трилистнику!».

Произведение пронизано апокалипсическим настроением. По мнению Мережковского, вина исторической Церкви состоит в том, что она не способна прислушаться к знаку, вести из прошлого. И по этой причине в настоящее время она не в силах ни поддерживать, ни тем более вселять веру в людей: «...для стоящих на Ней (Скале = Церкви. — *Н.Н.*) уже безразлично, что земля проваливается и мир погибает. <...> ...для меня не безразлично, что мир погибает»⁸. Прошрое и настоящее различаются, таким образом, в вопросе понимания сути веры: «Для древних религия есть общее дело, безбожие — частное, а для нас, наоборот, общее дело

есть безбожие, а религия — частное»⁹. Этим характерным сравнением писатель четко обозначает главную проблему духовного существования человека и общества в XX столетии.

В романе **«Тайна трех: Египет и Вавилон»** (1925) содержится немало литературных аллюзий и реминисценций. Примечателен, к примеру, образ «оловянной пуговицы», которой подобен глаз современного человека, что не позволяет ему увидеть солнце (свет Истины). Связь времен, утверждаемая Мережковским в трилогии, осуществляется в метафизической плоскости. Дохристианский миф, говорит он, находится под оболочкой, за которой скрывается мистерия («Истина мифа — в мистерии; тайна его — в таинстве»). Писатель убежден, что главное в любой религии — «то, что связывает, скрепляет людей в общество», и в этом смысле «нет ложных богов — все боги истинны»¹⁰. Во всех прошлых богах (Озирисе египетском, Таммузе вавилонском и т.д.) «есть тень будущего, а тело во Христе». Эти слова, используемые Мережковским, принадлежат апостолу Павлу (Колос. II, 17); в свою очередь, подробное рассмотрение культур прошлого (критской, эгейской и египетской) производится для того, чтобы утвердить идею новой экуменической церкви, которая и объединит в будущем все человечество.

В этом произведении, названном самим писателем «путеводным дневником», особое значение придается полу, который «есть первое, изначальное, кровно-телесное осязание Бога Триединого»¹¹. Отсюда и неприятие Мережковским идей христианства и буддизма. Отметим, что некоторые суждения автора «Египта и Вавилона» звучат не только современно, но и злободневно: «Троична, наконец, и вся мировая Эволюция: два противоположных процесса — Интеграция и Дифференциация — соединяются в единый процесс Эволюции»¹². Одна из подглавок романа, многозначительно названная «Письмо в бутылке», адресована будущим поколениям; именно их писатель предупреждает об опасности революции и безверия.

Эта книга и в самом деле воспринимается как роман-предупреждение. Мережковский пророчески говорит об опасности войны, отмечая, что все развитие человечества так или иначе связано с усовершенствованием орудий убийства. По мнению автора, путь «от Гильгамеша к Илиаде», пройденный в свое время человечеством, есть путь к «падению», а между тем «не война, не убийство — цель его, а любовь и жизнь бесконечная»¹³. Мережковский предлагает свой путь к совершенству, в основе которого — идея андрогинизма («Бог — Он и Она вместе, Муже-женщина»). Без понимания и приятия этой идеи, считает писатель, ни частные, ни всеобщие проблемы жизни людей не будут решены.

Обобщим вышесказанное. В романе **«Тайна трех: Египет и Вавилон»** утверждается концепция Третьего Завета, ставшая краеугольным кам-

нем всех философско-религиозных построений Мережковского. «Три Завета, три любви, — пишет он, — захватывают мир, одна за другой, одна глубже другой: глубока любовь Отца, а любовь Сына глубже; глубока любовь Сына, а еще глубже любовь Матери. <...> Два Завета, Первый и Второй, противоборствуют в себе, но в Третьем — согласуются. Первый Завет — Отца, Второй — Сына, Третий — Духа — Матери. Так совершается Тайна Трех»¹⁴.

Второй роман трилогии — **«Тайна Запада: Атлантида—Европа»** (1930) — продолжает начатый в «Тайне трех» разговор о судьбе человечества. Это произведение также пронизано апокалипсическим настроением. Г. Адамович совершенно справедливо называет его «книгой о конце света». Особую популярность «Тайна Запада» приобретает в сороковые годы, когда над человечеством нависла реальная угроза самоистребления. Роман состоит из двух частей: «Бесполезное предисловие» и «I. Атлантида»; «II. Боги Атлантиды». «Бесполезное предисловие», по мнению М. Алданова, «относится по силе и блеску выражения к самым замечательным частям книги»¹⁵. «Бесполезным» оно было названо Мережковским потому, что, на его взгляд, «после вчерашней войны и, может быть, накануне завтрашней, говорить в сегодняшней Европе о войне — все равно что говорить о веревке в доме повешенного»¹⁶. Подчеркнем, об опасности новой мировой войны тогда писали многие, но предложенный ответ на эту угрозу: «Будем же строить Ковчег» — прозвучал только у Мережковского. Единственно истинным путем развития человечества писатель считает эволюцию, когда Святой Дух реализуется в ходе исторического процесса. Эта книга — о любви и жалости, о личном и безличном, о мире и войне. Обо всем перечисленном повествует история Атлантиды, словно предостерегая человечество и ожидая от него покаяния («Если не покаетесь, все так же погибнете» — гласит один из двух эпиграфов романа. В качестве эпиграфа были использованы слова Христа из Евангелия от Луки).

Как и в первой части трилогии, но уже на другом историческом материале, Мережковский затрагивает проблемы пола, рассматривая их в контексте современной жизни. На его взгляд, Европа — современный Содом, место, где «похоть пылает огнем в крови, кровь льется на войне, как вода: вода и огонь соединяются в один вулканический взрыв — конец мира»¹⁷. Некоторые мысли-формулы писателя не могут не поразить и нынешнего читателя своей глубиной и актуальным звучанием: «Смысл любви надо искать не в том, как пол относится к роду, а в том, как он относится к личности»¹⁸. И если свершится «тайна воскресения», то свершится она «в тайне личности, восстанавливаемой в первоначальной целостности, двуполости...»¹⁹. В представлении Мережковского, Атланты — жители Атлантиды — были андрогинами, т.е. совершенными личностями.

Однако, возомнив себя Богами, они нарушили Божеский закон. В конечном счете Атлантида, погрязнув в пороках и войнах, гибнет от потопа. Современная Европа, воспринимаемая писателем как новая Атлантида, стоит на пороге катастрофы.

В заключительной главе «К Иисусу Неизвестному» Мережковский, имея в виду самого себя и своих единомышленников, пишет: «Люди без родины — духи без тела, блуждающие по миру, на страшную всемирность обреченные, может быть, видят уже то, чего еще не видят живущие в родинах — телах, — начало и конец всего, первые и последние судьбы мира, Атлантиду — Апокалипсис»²⁰. Спасение современного мира, убежден писатель, только во «Вселенской Единой Церкви». Таким образом, Мережковский придерживается телеологической концепции всемирного развития, согласно которой на земле рано или поздно должно наступить Царство Божие.

Завершает трилогию «Тайна Трех» роман **«Иисус Неизвестный»** (1932—1934). Критика сразу отметила, что две предыдущие книги — «Египет и Вавилон» и «Атлантида—Европа» — были лишь подступами к нему. К этому роману, по выражению Г. Адамовича, писатель шел «через все свои прежние построения и увлечения, издалека глядя в него, как в завершение и цель»²¹. Книга не была принята церковными кругами, посчитавшими, что ее автор, увлекшись апокрифами и аграфами, отошел от ортодоксальной патристики. Не понравилось христианской критике и чрезмерное внимание автора к человеческому началу в образе Христа. Светская же критика, проявив большую терпимость, стремилась показать одновременно и достоинства, и недостатки этого действительно незаурядного произведения. Так, по мнению А. Салтыкова, в романе «Иисус Неизвестный» осуществляется «сплав личного духовного опыта с духовным и историческим опытом XX столетия, попытка познающего чтения Евангелия, стремление видеть в Евангелиях биографию Христа»²². Для Б. Вышеславцева самое «главное достоинство книги Мережковского» заключается в том, что в ней происходит «интуитивное постижение скрытого смысла, разгадывание таинственного «Символа» веры, чтение метафизического шифра, разгадывание евангельских притч, каковыми в конце концов являются все слова и деяния Христа»²³.

Антиномичность идеи Мережковского в этом романе проявилась в том, что он старается «увидеть... не только Небесного, но и Земного Христа, узнать Его по плоти»²⁴. Для писателя, с одной стороны, Христос — воплощение ипостаси Троицы, а с другой — совершенный Человек на земле, гармонично совмещающий в себе мужское и женское начала. Христу-человеку известны сомнения и страдания; ведомо ему и что такое скука и тоска. Но есть в этом облике и Божественные черты: иногда от Иисуса веет «миром нездешним, как морозом».

В романе Мережковского центральной проблемой является проблема свободы выбора между добром и злом. Неправильный выбор или неспособность его сделать есть причина отсутствия в людях свободы и любви, без чего Царство Божие на земле, считает писатель, никогда не наступит. Несмотря на утопизм концепции Мережковского, не понять и не принять этический пафос и самый смысл основных ее положений, думается, просто невозможно, что делает рассматриваемое произведение и всю трилогию в целом интересным и полезным чтением и в наше время.

Мережковский известен и как автор биографических романов. Первым произведением, написанным в этом жанре, стал роман **«Наполеон»**, изданный в Белграде в 1929 г. Обращение Мережковского к биографическому жанру не было, конечно, случайным. «Уже в трилогии “Христос и Антихрист”, — справедливо отмечает современный исследователь, — определился особый интерес писателя к великим историческим фигурам как живому воплощению и средоточию борьбы метаисторических начал»²⁵. Следовательно, роман «Наполеон» вполне укладывается в рамки биографической литературы так называемой «функциональной тенденции». Писатель определенно «сосредоточен на решении задачи, внеположенной биографии как таковой»; при этом «...жизнестроительный материал выступает инструментарием, средством в достижении историософско-проповеднических и политико-активистских целей»²⁶.

Необходимо также отметить, что книга Мережковского о Наполеоне преемственно связана с его исследованием «Л. Толстой и Достоевский» (1901—1902), полемично направленным, в частности, против «приземления» (А.Н. Николюкин) образа французского императора в романе «Война и мир». С другой стороны, для Мережковского Наполеон не есть совершенная личность, «человек будущего». В этом образе сочетаются аполлоновское и дионисийское начала. Автор, оставаясь и в данном произведении писателем-символистом, создает посредством образа Наполеона символ нехристианского человечества. По этой причине у Наполеона два лица — «ночное и дневное», и потому он — типичный человек Запада, существо, весьма напоминающее представителей титанической Атлантиды.

Не совсем обычно и построение романа. Мережковский использует композиционную модель, суть которой в том, что в первой части Наполеон характеризуется как человек, а во второй, заключительной, — хронологически последовательно воспроизводятся события всей его жизни. Использование такой модели привело к неминуемым повторам, но Мережковский допускает их сознательно, считая, что в одном случае фигура Наполеона освещается светом его личности, а в другом — све-

том истории. В полном соответствии с этим принципом и названы части: «Наполеон-человек» и «Жизнь Наполеона».

Как отмечалось ранее, обращение писателя к столь незаурядной личности не было случайным. И дело не только в упомянутой полемике с Л. Толстым. Все произведения Мережковского в жанре романизованных биографий посвящены исключительным, знаковым фигурам. Но причина, по которой писатель к ним обращается, не исчерпывается их значимостью в мировой истории. Они интересуют Мережковского во многом в зависимости от того, насколько их использование в произведении могло опредметить, сделать более конкретной и осязаемой его теорию Третьего Завета.

В романе «Наполеон» («детище “позднего” Мережковского») используемый «мистико-диалектический принцип позволяет писателю разрешить антиномию путем перехода в эсхатологическую перспективу, чему соответствует категория преобразовательности христианской мистерии в нехристианских культурных моделях»²⁷. Таким образом, в Наполеоне — символическом воплощении духа современной Европы — наряду с человекобожеским началом существует начало и богочеловеческое. Не случайно первая часть диалогии завершается восклицанием Мережковского: «Да, только узнав, что такое Сын Человеческий, люди узнают, что такое Наполеон-Человек»²⁸. Отсюда можно сделать и другой важный вывод, касающийся жанрового своеобразия и самого смысла романа: художественный домысел для Мережковского не актуален, ему важнее идеологизированная заданность. В этом смысле, наверное, можно утверждать, что все произведения крупной прозы, созданные Мережковским в эмиграции, представляют собою своеобразный разворот (множественную иллюстрацию) авторской монистической концепции.

Мережковский писал свой роман в постоянных раздумьях о России, о значении катастрофы 1917 г. Для него «революция — хаос. Силы ее бесконечно-разрушительны. Если дать ей волю, она разрушила бы человеческий космос до основания, до той “гладкой доски”, о которой поется в Интернационале»²⁹. В своей ненависти к большевизму писатель не удерживается и говорит от лица Наполеона: «Мне надо было победить в Москве». — «Без этого пожара (Москвы) я бы достиг всего»³⁰. Более того, видит в этом очередном претенденте на мировое господство не только «освободителя» России, но и единственно возможного защитника Старого Света: «Едет шагом, смотрит вдаль, на Восток, держит в руке обнаженную шпагу — сторожит. Что от кого? Европейцы не знают, — знают русские: святую Европу — от красного дьявола»³¹. Таким образом, смысл романа прочитывается в его обращенности к настоящему, в контексте апокалиптики Мережковского, которая состав-

ляла главное содержание всего его позднего религиозно-философского творчества.

Следующая трилогия Мережковского — **«Лица святых от Иисуса к нам»** — увидела свет во второй половине 1930-х годов. Ее составили следующие произведения житийного жанра: «Павел. Августин» (Берлин, 1936), «Франциск Ассизский» (Берлин, 1938) и «Жанна д'Арк» (Берлин, 1938). Самим заглавием трилогия сообщает о том, что является своего рода продолжением «Иисуса», но только на первый взгляд. На это обстоятельство указал Ю. Мандельштам: «При поверхностном чтении кажется, что Мережковский пишет всегда о том же, но внимательный читатель должен признать, что едва ли не в каждой новой книге Мережковский дает не то, что от него ожидаешь по предыдущим»³². Как всегда, возникли споры вокруг жанра нового произведения. Большинство критиков пришло к мнению, что, начиная с «Тутанкамона», Мережковский лишь создает очередные версии некоего синтетического жанра, в котором есть признаки и исторического романа, и философского, и романа-биографии, и романа-эссе.

«Лица святых от Иисуса к нам» открывают в позднем творчестве Мережковского серию агиографических трилогий. В последние годы жизни будут написаны еще две: «Реформаторы Церкви» (1937—1939) и «Испанские мистики» (закончены незадолго до смерти). И во всех трех трилогиях писатель остается верным себе: внешний мир, куда включены и главные объекты романов-биографий, интересует его лишь в той мере, в какой прошлая эпоха соотносима с настоящей, причем обе они лишь средство для проецирования будущего устройства человечества, в том его виде, в каком оно представлялось автору в его же религиозно-философской концепции.

Подобный подход к истории вызвал жесткое неприятие у ряда эмигрантских критиков. Особенно суров был отклик Г. Адамовича. Опровергая линию Мережковского («от Иисуса к нам»), он приходит к неутешительному выводу: «Всю свою жизнь рассуждая о христианстве, толкуя и дополняя его, он никогда не был увлечен или даже просто заинтересован его моральным содержанием...»³³. Мнение маститого критика, соратника и вечного оппонента Мережковского, представляется все же излишне категоричным. Думается, и эта трилогия, как, впрочем, и все написанное Мережковским в эмиграции, интересно и бесполезно для современного читателя, интересующегося религиозно-философской проблематикой и историей русской культуры первой половины XX в.

Дмитрий Сергеевич Мережковский умер 7 декабря 1941 г. Похоронили его на русском кладбище в Сен-Женевьев-де-Буа, недалеко от Парижа. Так завершилась земная жизнь писателя, уникального в умении воплотить в своих произведениях переживание истории «как вопроса,

как события, которое еще не состоялось»³⁴. И в этом смысле он один из самых необычных и, несомненно, самых глубоких и талантливых русских писателей Серебряного века.

-
- ¹ Злобин В. З.Н. Гиппиус. Ее судьба // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5—6. С. 341.
- ² Коростелев О.А. Мережковский в эмиграции // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 3.
- ³ Цит. по: Пахмусс Т. «Зеленая лампа» в Париже // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 71—72.
- ⁴ См.: Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Т. 3. Ч. 2 / ИНИОН РАН. М., 1999. С. 164.
- ⁵ Там же. С. 165.
- ⁶ Там же. С. 170.
- ⁷ Там же. С. 166.
- ⁸ Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 3: Тайна Трех. М., 1999. С. 5.
- ⁹ Там же. С. 8.
- ¹⁰ Там же. С. 8, 16.
- ¹¹ Цит. по: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 3. С. 168.
- ¹² Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 3. С. 25.
- ¹³ Там же. С. 168.
- ¹⁴ Там же. С. 218.
- ¹⁵ См.: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 3. С. 175.
- ¹⁶ Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 3. С. 221.
- ¹⁷ Там же. С. 369.
- ¹⁸ Там же. С. 459. На концепцию любви Мережковского в значительной мере повлияла теория эроса Вл. Соловьева.
- ¹⁹ Там же. С. 567.
- ²⁰ Там же. С. 575.
- ²¹ Цит. по: Коростелев О.А. Главная трилогия Д.С. Мережковского // Д.С. Мережковский. Собр. соч. Т. 3: Тайна трех. М., 1999. С. 605.
- ²² См.: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 3. С. 181.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 1: Иисус Неизвестный. М., 1996. С. 34.
- ²⁵ Полонский В.В. Книга Мережковского «Наполеон»: к типологии биографического жанра // Д.С. Мережковский: мысль и слово. М., 1999. С. 89.
- ²⁶ Там же. С. 92—93.
- ²⁷ Там же. С. 93.
- ²⁸ Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 4: Данте. Наполеон. М., 2000. С. 340.
- ²⁹ Там же. С. 257—258.
- ³⁰ Там же. С. 260.
- ³¹ Там же. С. 261.
- ³² Цит. по: Коростелев О.А. Философская трилогия Д.С. Мережковского // Д.С. Мережковский. Собр. соч. Т. 2: Лица святых от Иисуса к нам. М., 1997. С. 360.

- ³³ Цит. по: *Коростелев О.А.* Философская трилогия Д.С. Мережковского... С. 363.
- ³⁴ Слова из доклада С.С. Аверинцева цитируются по следующей публикации: *Козьменко М.В.* Хроника (Международная конференция, посвященная жизни и творчеству Д.С. Мережковского) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 50. № 4. 1991. С. 381.

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ

Алексей Михайлович Ремизов (1877—1957) происходил из старорусской купеческой среды. Его предки по материнской линии славились не только редкой предприимчивостью, позволившей им за два поколения пройти путь от крепостных до фабрикантов, но и постоянным, неугасаемым интересом к культуре, просвещению, бережным отношением к своим истокам. Дед писателя Александр Егорович Найденев, окончив лишь приходскую школу, самостоятельно выучился французскому, вел своеобразную «найденевскую летопись», а всем своим детям (три сына и три дочери) дал хорошее образование в Петропавловском евангелическо-лютеранском училище, где преподавание велось на немецком и французском языках. Родной дядя Ремизова Николай Александрович Найденев получил известность не только как крупный предприниматель (председатель Московского биржевого комитета, основатель и руководитель Московского Торгового банка), но и как историк, автор научных трудов, исследователь и собиратель московских древностей, владелец великолепной библиотеки. Мать писателя в юности принимала участие в Богородском кружке московских нигилистов. Пережитая личная драма привела к несчастному («назло всем») замужеству, которое окончилось разрывом с отцом писателя и возвращением в родной дом под опеку братьев, где ей было уготовано положение бедной родственницы.

Внешние, семейные факторы, двусмысленность положения, «помноженные» на физический недостаток — близорукость, которую обнаружили у Алексея лишь к 14 годам, и физическую травму — сломанный в два года нос, сформировали своего рода «комплекс неполноценности», вылившийся у юного Ремизова в осознание собственного «избранничества». Взгляд на мир «подстриженными глазами» порождал буйство фантазии, особый ракурс в его изображении и осмыслении. Детство и отрочество будущего писателя были отмечены страстью к музыке, рисованию и театру. Но близорукость не позволила обучиться ему игре на фортепиано, а рисунки Ремизова воспринимались как карикатуры, за что он был изгнан из классов Училища живописи, ваяния и зодчества. Лицедейство же, игра, маска стали с детства второй и, пожалуй, главной ипостасью его жизни и творчества.

«Ремизовская “игра” — сложный, до конца еще не изученный социокультурный феномен. Она оборачивалась (зачастую одновременно) и нарочито алогичным, “грубым” мальчишеским озорством; и формой самозащиты от враждебного мира; и столь характерным для эпохи Серебряного века жизнотворчеством; и восходящим корнями к культуре Древней Руси “юродством”, в котором элемент театральности был связан с обличением и осмеянием несправедного “мира сего”»¹.

Творческий универсум Алексея Ремизова складывался как мозаика сюжетов и образов — антипод всему привычному, — постоянно нарушающая логику жанра, стиля. Опора на миф, поиски причин всего происходящего не в материально-социальной, а в субъективно-мифологической сфере и определили его стилевую доминанту — *мифотворчество*. Рожденный в ночь на Ивана Купалу, с детства отмеченный «юродством», часто гонимый и непонятый, Ремизов ощущает себя осколком иного мира, который он и стремится воссоздать, сочиняя всю жизнь свой «ремизовский» миф, в подчинении которому оказываются и внешний облик писателя, и его быт, и стилевое своеобразие создаваемых произведений.

5 августа 1921 г. Ремизов навсегда уезжает из России — сначала в Берлин, а в конце 1923 г. — в Париж. Эмиграция, вне всякого сомнения, была огромным несчастьем, трагической разлукой с любимой Русью. Но тем не менее она не подкосила творческие силы Ремизова. Всего с 1921-го по 1957 г. Ремизов издал за границей 45 книг, с завидным постоянством выпуская по одной-две каждый год, развеяв миф о творческом кризисе как неизбежном спутнике писателя-эмигранта. Его художественное наследие периода эмиграции поражает разнообразием: графические альбомы, пересказы старинных легенд, автобиографическая проза, мемуаристика.

Стилевые тенденции, характерные для ранней прозы Ремизова, остаются актуальными и для его произведений периода эмиграции, позволяют говорить о единстве его до- и послеэмигрантского творчества. Это, во-первых, тяготение к «чисто эстетическому» направлению, со свойственными ему «композиционно-стилистическими арабесками, приемами словесного сказа, иногда эмбриональными формами ритмического членения»². У Ремизова это проявляется в его пристрастии к *старорусским, «донетровским» формам звучащей речи, в особой организации синтаксиса.*

Во-вторых, для прозы Ремизова характерно неизбежное в подобной стилевой системе стремление к *открытому авторскому слову*, авторской оценке. Поэтому, как «ни насыщен язык приметами устной речи, он остается авторским»³. Стиль Ремизова действительно отмечен парадоксальностью: его отчетливая маркированность присутствием «чужо-

го», неузусного речевого субъекта и при этом явное отсутствие этого субъекта (рассказчика, носителя чуждого авторскому сознанию языка) позволяет исследователям принципиально отграничивать стилевую систему Ремизова от традиционного сказа (Лесков), предполагающего наличие просторечного рассказчика⁴.

В-третьих, проявлением синтеза названных тенденций можно считать стремление Ремизова к обновлению не только языковых, но и «повествовательных» норм, выразившееся в практике так называемой «орнаментальной прозы», в экспериментировании с жанровыми формами: «сны и предсонья», мифологизированная автобиография («узлы и закруты памяти»), смешение реалистического и фантастического, притча, пересказ-перепев.

Эти основные стилевые черты, характерные для «неклассического типа повествования», позволяют соотнести художественный мир А. Ремизова прежде всего с творчеством В. Розанова, А. Белого и противопоставить его мировидению таких художников, как М. Горький, И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев, произведения которых причислены В. Жирмунским к «коммуникативной» прозе. В основе этого противопоставления лежит и вполне отчетливое стремление первых к «игре с формой», к созданию «изысканных литературных конструкций». «Эта новая литературная школа “встряхнула”, по выражению Ремизова, синтаксис художественной прозы, придала ему невиданную ранее динамичность, актуализировала находящиеся в пренебрежении речевые структуры... при всей новизне этой прозы она обнаруживает, как это часто бывает, некоторую “архаичность” в своих принципах, обращение к “доклассическому” периоду в развитии русской литературы — к романтическим традициям»⁵.

В условиях эмиграции архаичность слога обретает новый смысл и пафос, с особой силой ощущаемый в среде оторванных от родины русских эмигрантов: параллели с революционными новшествами большевиков и реформами Петра возвращали к идеям славянофилов, «почвенничеству» Ф.М. Достоевского, винившего царя-реформатора в трагическом разрыве русской интеллигенции и народа. На этом фоне ремизовские эксперименты с «архаикой» воспринимались в контексте общих настроений как печать истинного «духовного» патриотизма, как попытка сохранить порвавшуюся «связь времен», как укрепление идеи собственного мессианства и как утверждение себя в роли «хранителей русского богатства», самой «русскости».

С другой стороны, в эмигрантских кругах неизбежно звучали и критические отзывы, упреки Ремизову в его якобы отходе от пушкинских традиций. Известно, что И. Бунин высмеивал попытки Алексея Михайловича «возвращать испорченный всеми нами (во главе с Пушкиным) русский язык на его исконный истинно-русский лад»⁶. Иронией про-

никнуто и замечание Г. Адамовича: «Уж до того по-русски, до того по-своему, по-нашему, по-московски, что кажется иногда переложением с китайского»⁷.

И все же, по утверждению Греты Н. Слобин, «за границей произведения Ремизова не пользовались большим успехом. Консервативные критики и читатели “русского Берлина”, а затем «русского Парижа» не принимали его экспериментальную прозу... Окружавшая имя Ремизова аура “непонятости” составляет резкий контраст с решающим влиянием, которое он оказал на развитие русской литературы»⁸.

Ремизов уезжал из России с твердым намерением и надеждой вернуться. И хотя годы эмиграции в творческом плане оказались весьма плодотворными для него, он, как и многие русские интеллигенты, остро ощущал угрозу потери своей истории, культуры, языка. Поэтому именно язык, родное слово, живой строй русской речи становится тем источником, который «спасает» писателя вдали от Родины, питая его творчество. В разговоре со своим биографом, другом и литературной ученицей Н. Кодрянской А.М. Ремизов признается: «Пишу по-русски, и ни на каком другом. Русский словарь стал мне единственным источником речи. Слово выше носителя слов! Я вслушиваюсь в живую речь и следил за речью по документам и письменным памятникам. Не все лады сложены — русская речь разнообразна, общих правил синтаксиса пока нет и не может быть. Восстанавливать речевой поток век не думал и подражать не подражал ни Епифанию Премудрому, ни протопопу Аввакуму; и никому этого не навязываю. Перебрасываю слова и *строю фразу как во мне звучит*»⁹.

«**Взвихренная Русь**» (1917–1921) представляет собой отклик А.М. Ремизова на события революции и Гражданской войны, первую по времени написанную книгу воспоминаний. Она, как «мостик», соединяет две разделенные эмиграцией половинки творческой судьбы писателя, «сшивая» ее единой, самой важной для него темой Руси, Родины. Отдельные новеллы создавались сразу «по горячим следам» и уже к 1922 г. составили самостоятельные циклы («Весенняя рань», «Орь», «Мятень»), объединенные заглавием «Всеобщее восстание. Временник Алексея Ремизова». Тогда же были написаны рассказы, оформившиеся впоследствии в главы «Современные легенды», «Шумы города», выходящие с 1925 г. под общим грифом «Из книги “Взвихренная Русь”». Отдельным изданием книга вышла в 1927 г. (Париж, «Таир»).

Безоговорочно отнести произведение к мемуарным нельзя: это в полной мере художественное творение, хотя очевидна его связь и со злобой дня, фактами истории и биографии, очерком. Большинство персонажей книги — реально существовавшие, широко известные личности: Блок, Розанов, Степун, Шестов, Пришвин, Горький и т.д. Наравне с ними

в произведении существуют и персонажи вымышленные, которые благодаря «достоверному» окружению, обилию бытовых деталей обретают вполне реальные черты.

Несмотря на это, определяющим приемом в художественной структуре «Взвихренной Руси» является существенный «сдвиг» между реальным и фантастическим, между фактом и образом, между календарным и мифическим течением времени, благодаря чему заметно нарушаются границы реального и повествование свободно перемещается в область сна, «игры памяти», сказки, легенды. Подобный подход к воспроизведению действительности чрезвычайно важен для Ремизова, он становится для него определяющим творческим принципом. Так, в главе «Винегретная ерунда» Ремизов шаржирует «наивное» прочтение художественных текстов, иронически отстаивая свободу художника в его обращении с фактом реальной действительности. Для героини новеллы разницы между знакомым, обыденным миром и художественным текстом не существует, и она гневно упрекает «писателя Р.» в «подлой лжи». Все описанное могло бы сойти за житейский курьез (наподобие чеховской истории об отставном уряднике Семи-Булатове), если бы не вполне символическая подпись, которую ставит в конце своего письма «возмущенная дама»: «Член РКП, 11. гор. б. №... Народный судья 1-го отд. 1 город. района (Невский...)». Автор уклоняется в этой главе от прямых комментариев и выводов, но подтекст ее вполне очевиден: «народный судья» будет решать вопросы «художественности» со свойственными новой власти безапелляционностью и пафосом «единственно верной» точки зрения на мир.

Ремизова нередко упрекали в «размытости», аморфности композиционных решений, ставя под сомнение целостность его произведений. «Взвихренная Русь» тем не менее вполне отвечает законам единства художественной формы, даже несмотря на перечисленные особенности, иллюстрирующие склонность Ремизова к стиливой эклектике. Книга состоит из небольших глав, в основе каждой — отдельная история, подсмотренный и рассказанный автором эпизод жизни революционной Руси. Видимая дискретность сюжетного повествования соотносима с образом «взвихренного» русского мира и позволяет сравнить ремизовское повествование с «Двенадцатью» А. Блока, «Окаянными днями» И. Бунина, «Солнцем мертвых» И. Шмелева, «Конармией» И. Бабеля. Монтажный принцип построения текста дает возможность объединять в рамках художественного целого часто разноприродные и разнотектурные элементы, при условии сохранения их относительной самостоятельности.

Глава «Бабушка», открывающая «Взвихренную Русь», оказывается своего рода композиционным ключом, символически предваряющим все

последующие события, выстраивающим в единый смысловой узел все «кадры» развернутой перед читателем грандиозной картины. По сути, глава представляет собой единую, выросшую до целого повествовательного сюжета метафору, в которой символическим оказывается буквально все: и едущий «с богомолья» через всю Россию поезд, и разговоры об антихристе, и лавочник с лавочницей, обремененные многочисленной кладью, и костромская бабушка, скромно устроившаяся с небольшим узелком на узкой вагонной скамье. Потревоженная навязчивым вниманием лавочницы, бабушка долго не может заснуть: не помогает ни молитва, ни мягкое одеяло. Незримо присутствующий здесь же автор сам проводит параллель, формулирует вывод, придавая эпизоду яркий оттенок публицистичности, подталкивая читателя к широким историческим обобщениям: «Бабушка наша костромская, Россия наша, и зачем тебя потревожили? Успокоилась ведь, и хорошо тебе было до солнца отдохнуть так, нет же, растолкали!»¹⁰

Художественное время «Взвихренной Руси» организовано таким образом, что позволяет передать «разноголосицу революционной России, полифонию “шумов города”»¹¹. Время книги лишено, в отличие от глав предшествовавшего ей «Временника», календарной соотнесенности с годом, месяцем и числом. Вместо этого Ремизов прибегает к ссылкам на исторические события либо на христианский праздник, точнее, на ту точку годичного христианского круга, которая ему соответствует: «Здесь нет праздников как таковых, а есть только праздник как эквивалент даты. Это “не праздничное” состояние жизни — симптом нарушения ее нормального строя»¹².

Кроме того, временной синтез позволяет увидеть настоящее сквозь призму традиционного русского лада, национальной нормы, с особой силой подчеркнуть трагизм ее разрушения. Особенно отчетливо это звучит в заключительной главе книги — «Неугасимые огни», где по принципу антитезы сопоставлены два временных пласта, две Руси. Прошрое, вековое, совсем еще недавнее, осиянное ликами святых, соборами, молитвами, колокольным звоном и чудом как привычным состоянием русской души; и «остановившееся», пустое, беззвучное настоящее: «Все остановилось. Не звонит колокол. Не сторожит лампада. Пуста соборная площадь. Пустынно и тишина... Какая сила опустошила тебя, русское сердце?»¹³.

«Мозаикой подробностей, фактов, снов, не преображенных в систему» назовет «Взвихренную Русь» современный критик В. Чалмаев¹⁴. Отсутствие порядка, лада в окружающей писателя новой «взвихренной» жизни любимой Родины воплотилось в соответствующую художественную форму, а образ, вынесенный в заглавие, закономерно перерастает в символ: «Из туманности событий я выбираю образ, череда этих образов дает картину жизни» (Ремизов).

Охватывая широкий круг проблем, «Взвихренная Русь» по праву считается одним из наивысших литературных достижений А.М. Ремизова, вместившим в себя все многообразие переломной исторической эпохи. В Париже книга была встречена как выдающееся произведение о революции, одно из лучших у Ремизова.

Воссоздавая во «Взвихренной Руси» фантазмагорическую реальность революционного Петрограда, Ремизов не случайно вспоминает Гоголя (глава «К звездам»), его удивительную способность «слушать музыку» и уметь передать ее через слово: «Гоголь — современнейший писатель — Гоголь! — к нему обращена душа новой возникающей русской литературы»¹⁵. Именно Гоголь становится ключевой фигурой, своего рода именной метафорой, определившей удивительный жанровый синтез одного из шедевров Ремизова периода эмиграции — книги **«Огонь вещей. Сны и предсонья»** (1954).

Язык, образы, сюжеты русской классики становятся «материалом», живой тканью ремизовского текста. С первых страниц произведение кажется странно знакомым, узнаваемым: «черти», «рожи, вымазанные сажей», Солопий и Хивря, Сорочинцы, Басаврюк, герои «Ревизора» и «Мертвых душ» продолжают в нем свое инобытие. Повествование начинается лирическим монологом, исповедью «вывороченного чорта», которая насквозь «светится» гоголевским словом, но одновременно является и словом самого Ремизова, исповедующегося перед читателем. Происходит парадоксальное совмещение нескольких «говорящих субъектов»: «чорт» — Гоголь — Ремизов. Целью этого приема становится дерзкая попытка писателя-сновидца проникнуть во внутреннюю логику гоголевского мира, «вжиться в нее». Ремизов выбирает самый сложный путь, когда-то проторенный романтиками («невыразимому хотим название дать»): он исследует гоголевские тексты, не прибегая к «интеллектуальным реконструкциям», он пишет *вариации на заданную Гоголем тему*, творит свой миф о воплощении гоголевского дара.

Сложное, порой витиеватое, часто абсурдное, но всегда поразительное в своей абсолютной созвучности основной теме переплетение творческой истории, биографических фактов, критических отзывов, психологических состояний Гоголя и прозрений самого Ремизова формирует образную и сюжетно-композиционную ткань «Снов и предсоний».

Объяснить мир Гоголя словом самого Гоголя, восстановить, опираясь на логику сновидения, то, что осталось за видимой границей «Вечеров...», «Миргорода», «Ревизора», «Мертвых душ». Развернуть все возможные, мыслимые и немыслимые гоголевские сюжеты, которые «виртуально» присутствуют в его текстах, иными словами, восстановить гоголевский *метатекст* и включить его при этом в *общее культурное пространство* русской литературы — цель и пафос книги Ремизова. По-

следовательно избегая в ее тексте прямых и объектных (Бахтин) слов, богато используя цитаты, аллюзии, перифразы, он плетет хитрую вязь, арабеску из «чужого» и «своего», но стилизованного и поэтому всегда *двухголосого слова*. Постепенно, исподволь, к гоголевско-ремизовскому словесному синтезу подключается «слово» Достоевского, Белинского, Лермонтова, Толстого, Пушкина, Тургенева, Розанова. Ремизов создает «орнамент» мотивов, являющихся общими, сквозными в творчестве русских классиков: «добрые люди» и «страх», «ад» и «райская жизнь», «привычка» и «скука», «любовь» и «страсть», «мечта» и «действительность». Переключка образов, поэтических ассоциаций и реальных фактов оформляет внутреннее пространство русской литературной классики. От Гоголя — к Толстому, от него — к Пушкину, Достоевскому и вновь к Гоголю — движение ремизовской мысли не ограничено ни пространством, ни временем в их реальных проявлениях: для него существенна лишь реальность сновидения, способного увидеть истину, угадать и обозначить ее, «выразить невыразимое».

И если «душа Гоголя: плутня и волшебство», а мир Гоголя — это «сумятица, слепой туман, бестолковщина, тина мелочей», то понять эту «перепутанную чепуху», по Ремизову, возможно лишь через память-сон, настроившись на одну волну и творчески «импровизируя» на ту же тему. Герой-сновидец находится, таким образом, в сфере абсолютной духовной свободы, он способен и проникать в давно прошедшее, и прозревать будущее.

Сновидение героя — особый прием, богато представленный в мировой культуре (житийная литература, творчество романтиков, писателей-реалистов, символистов), он позволяет не только значительно расширить границы изображаемого, но и существенно сместить его ракурс. Эта возможность и привлекает больше всего Ремизова, подвергающего сомнению евклидову геометрию и аристотелеву логику. Он выстраивает свою *концепцию сновидений*, относясь к ним как к вполне серьезной категории, способной изменить человеческий взгляд на мир. «Сны являются тем единственным, наиболее плодотворным убежищем, царством, “где может случиться что угодно”, они освобождают разум от пут логики и от последовательного линейного времени. Не случайно Ремизов как-то сказал, что ближе всего он был к смерти, когда “перестал видеть сны” страшной зимой 1919 года. Без них он чувствовал себя “опустошенным” и “бесполезным”»¹⁶.

Вывранный из «пут логики», гоголевский образ под пером Ремизова разрастается, разворачивается, обретает новые грани, но при этом не утрачивает органичного единства со своим источником, пра-образом, остается узнаваемым — «гоголевским». Вот Ноздрев появляется на страницах «Огня вещей» сначала как щенок-мордаш, с беспомощно разъез-

жающимися лапами, тот самый, которого гоголевский Ноздрев пытался всучить Чичикову. Но в следующей главке он уже вполне «очеловечивается», обретая знакомые (гоголевские!) и все же произнесенные *другим словом* (ремизовским!) черты: «Это был среднего роста, недурно сложенный, с полными румяными щеками, белые, как сахар, зубы и черные, как смоль, густо-взъерошенные волосы, свеж — кровь с молоком, здоровье так и прыскало с его лица»¹⁷.

Или возникает, например, перед читателем знакомый сюжетный поворот: Чичиков, сторговав мертвых, покидает Маниловку: «Манилов долго стоял на крыльце, провожая глазами отъезжавшую бричку. Давно синий лес спрятал дорогу, а он все стоял в тоске.

Все небо было в тучах. И какая тишина, страшнее всяких громов, и только б успеть укрыться. Упала капля — сейчас располыхнет и зашумит гроза»¹⁸. От гоголевского текста неизменной осталась лишь первая фраза, все остальное — и внутренний монолог Манилова, и символически назревающая в небе гроза, и чубук, выпавший изо рта задумавшегося героя, — плоды ремизовского «вчувствования» в образ, его свободной импровизации на заданную тему.

Читатель включается в увлекательную игру, цель которой осознаться не сразу, но по мере постижения текста, когда возникает устойчивое ощущение синкретичной целостности духовного пространства русской классики. Ремизов будто снимает собственный фильм, свою экранизацию по ее мотивам, поражая неожиданными деталями, новым ракурсом, особой «оптикой»; при этом у читателя нет причин не верить в его картину, так как ни один штрих не противоречит канону. В итоге «сновидения» Ремизова — Пушкина — Лермонтова — Гоголя — Тургенева — Достоевского становятся частью читательского сознания, активно настроенного на создание возможных вариаций, на свободное перемещение в пространстве классического наследия, в пространстве русской культуры: «Художественная традиция русского искусства мыслилась Ремизовым как единая духовная река, чье русло могло иметь изгибы и резкие повороты, но которая оставалась по сути одной и той же»¹⁹.

«Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти» (1951) посвящена воспоминаниям детства, но поставить ее в привычный ряд художественных автобиографий оказывается так же сложно, как и отнести «Взвихренную Русь» к мемуаристике. Прежде всего поражает огромный временной зазор между моментом ее создания и теми событиями, которые легли в ее основу, — семьдесят лет! Тем более удивительной кажется ремизовская зоркость и его писательская память, сохранившая в мельчайших подробностях и детали московского дореволюционного быта, и детский взгляд на мир, и целую череду событий,

в достоверности которых не приходится сомневаться — так мастерски и точно они воссозданы. Современная критика называет «Подстриженные глаза» «сложным философско-эстетическим построением, в котором как бы реконструируются “протосюжеты” и “первообразы” всего ремизовского творчества»²⁰.

В предисловии Ремизов в художественной форме представляет читателю саму «методику» изложения воспоминаний: «В человеческой памяти есть узлы и закруты, и в этих узлах-закрутах “жизнь” человека, и узлы эти на всю жизнь... Написать книгу “узлов и закрут”, значит, написать больше, чем свою жизнь, датированную метрическим годом рождения, и такая книга будет о том, “чего не могу позабыть”. Вся преамбула построена по тому же принципу, который Ремизов положит в основу дальнейшего повествования-воспоминания. В нем лирическим рефреном постоянно будут повторяться слова: «И разве могу забыть я...». Эти повторы не только создают особый *повествовательный ритм*, но и настраивают на *лирическую тему*, подсказывая читателю, что самое главное будет совершаться не во внешнем бытии героя, а в сфере его внутреннего, лирического «Я». Само перечисление этих «узлов и закрут» кажется совершенно произвольным, лишенным рационально-логического объяснения, настолько трудно выяснимы ассоциативные связи между ними: воскресный монастырский звон — воспоминание о матери — весенний зеленый вечер в Париже — снова мать, идущая от всенощной — нищенка в Булонском лесу — многочисленные страхи, сопровождавшие автобиографического героя всю его жизнь — Тула Лескова и Ясной Поляны — видение Блока в лунном свете... Явь и сон, прошлое и настоящее, жизнь и литература, наблюдение и оценка переплелись в сложном синтезе единого сюжета «Книги узлов и закрут памяти».

История взросления души ребенка, отмеченного при рождении особыми «знаками судьбы», щедро раздающего прикосновением своей ладошки счастье окружающим его людям, видящего мир «подстриженными глазами», накладывается на богатейший исторический фон, сопряжена с умением по-гоголевски внимательно относиться к деталям обстановки, быта. В результате воссоздаваемая действительность обретает многомерность, соотносится с «прозрениями» и «сновидениями». «Для “подстриженных глаз” нет пустоты, они видят ореолы вокруг предметов, светящиеся сети линий, соединяющие предметы»²¹.

Автобиографический герой является в чередѣ образов-воплощений (художник, музыкант, каллиграф, парикмахер, философ), связанной с особой, постоянно звучащей в нем музыкой, словесной и начертательной вязью его текстов: «Ремизову как художнику присуще *синэстетическое* мировосприятие: слуховые, осязательные ощущения сливаются у него в сложные переливающиеся картины, образность сгущается, опи-

сания становятся орнаментированными, большие интонационные периоды и сложный синтаксис, чередование грамматических времен создает впечатление узорного кружения»²².

«Мучительно-резкая память» — так называет свою способность автор. Именно эта «резкость» позволяет Ремизову успешно балансировать на грани возможного и сообщать своему крайне субъективированному образу мира эпическую широту, всеохватность и реалистичность. В книге «Подстриженными глазами» огромное число действующих лиц: мать, брат, отец, дед, дяди героя составляют лишь его «ближний круг», количественно самый незначительный; далее — по нарастающей, как бы подчиняясь особой «взвихренной» музыке, в повествование входят повар-китайчонок, псаломщик Инихов, дьячок Невструев, самойловский маляр Матвей, студент Епишкин, учитель музыки Скворцов, дирижер Эйхенвальд, сыромятник Воробьев, послушник Миша, историк Забелин... Бахрушины, Ганешины, Прохоровы, Востряковы, Ряпушинские, Коноваловы, Ланины... Их характеры, судьбы, поступки, как правило, детерминированные в психологическом, социальном планах, сообщают повествованию черты исторической, семейной хроники, летописи. Ремизов воссоздает действительно *целый мир*, огромный и многообразный, мир, сопоставимый по масштабам в русской литературе разве только с образной системой эпоса Л.Н. Толстого.

Постижение мира «подстриженными глазами» оказывается, по Ремизову, гораздо более правильным, глубоким, чем взгляд, «вооруженный очками», через которые все становится «мелким, бесцветным и беззвучным». Творимые с упорством подвижника-фанатика легенда, миф о себе самом выдают стремление художника отстоять свое, неподвластное никаким авторитетам, право видеть и оценивать этот мир, право «быть себе на уме».

«Книга “Подстриженными глазами” не является автобиографией в обычном смысле... Главная забота Ремизова состоит в том, чтобы создать мир, очерчивающий траекторию его воображения при помощи чувства “четвертого измерения”, возвращающий писателя к раннему детству»²³.

А.М. Ремизов вошел в русскую литературу на рубеже XIX и XX вв., и уже в 1913 г. Борис Эйхенбаум в рецензии на повесть Е. Замятина «Уездное» пишет об утверждении *литературной школы* Ремизова как о состоявшемся факте²⁴. После революции 1917 г. влияние Ремизова на прозу «Серрапионовых братьев», Бориса Пильняка, Вяч. Шишкова, Е. Замятина, А. Толстого, М. Зощенко было столь очевидным, что М. Цветаева в 1925 г., отвечая на анкету журнала «Своими путями», отметила, что без Алексея Михайловича Ремизова, «за исключением Бориса Пастернака, не обошелся ни один из современных молодых русских прозаиков»²⁵. В 1920-е гг. Д.П. Святополк-Мирский, высоко оце-

нивая творчество Ремизова, говорит о его способности «ассимилировать и впитывать в себя всю русскую традицию — от мифологии языческих времен и русифицированных форм византийского христианства до Гоголя, Достоевского и Лескова», а также о том, что Ремизов как «поэт и мистик не имел никакого влияния» и не имел последователей²⁶.

Художественно-игровое начало, «веселость духа» пронизывает и творчество Ремизова, и его жизнь: быт, отношение к людям, собственной биографии — все это привлекает к нему внимание современного читателя; его слово «вписывается» одновременно и в новейший контекст постмодернистских изысков, и сохраняет прочную связь с архаикой, мифом. В этом следует усматривать основную причину того, что А.М. Ремизов и поныне остается для исследователей во многом писателем-загадкой. Но «аура непонятности», сопутствующая его текстам, хотя и затрудняет сегодня обоснование достаточно последовательной, подробной и вполне завершенной концепции художественного метода, детальное описание его стилевой системы, все же не кажется непреодолимой, и решение этих задач представляется делом недалекого будущего.

Алексей Михайлович Ремизов — писатель, в творчестве которого модернистское стремление сотворить свою концепцию мира и искусства получило, пожалуй, наиболее последовательное воплощение. В этом смысле можно говорить о полном соответствии психологического типа, темперамента, эстетических приоритетов художника и того, что происходило вне его творческого универсума. Сорванный с привычных координат, «опрокинутый» и «взвихренный» мир был занят активными поисками новых опорных точек, тем не менее инстинктивно он апеллировал к самым древним истокам, обращая взор «во тьму веков», порой намеренно забывая о социально-политическом, пытаясь связать злободневное и сиюминутное с непреходящим. В этом смысле Ремизов творил в едином ритме со своим веком, стремясь воскресить в искусстве забытые и утраченные мотивы, реконструировать национальные архетипы, активно экспериментируя с русским словом, возвращая ему «допетровское» архаическое звучание и начертание; но он одновременно стал и писателем-провидцем, предугадав стилевые приемы и тенденции, определившие во многом лицо литературы XX в.

¹ Грачева А.М. Жизнь и творчество Алексея Ремизова // А.М. Ремизов. Собр. соч. Т. 1. М., 2000. С. 10.

² См.: Жирмунский В.М. О ритме прозы // В.М. Жирмунский. Теория стиха. Л., 1975. С. 535—586.

³ Левин В. Проза начала века (1900—1920) // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива. М., 1995. С. 275.

⁴ Там же. С. 275.

- ⁵ Там же. С. 293.
- ⁶ Там же. С. 274.
- ⁷ Критика о творчестве А.М. Ремизова // А.М. Ремизов, Б.К. Зайцев. Проза. М., 1997. С. 609 (Школа классики).
- ⁸ Грета Н. Слобин. Проза Ремизова, 1990—1921 / Пер. с англ. Г.А. Крылова. СПб., 1997. С. 10—11.
- ⁹ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 42.
- ¹⁰ Ремизов А.М. Взвихренная Русь. М., 1991. С. 218.
- ¹¹ Аверин Б., Данилова И. Автобиографическая проза А.М. Ремизова // А.М. Ремизов. Взвихренная Русь. С. 18.
- ¹² Там же. С. 16.
- ¹³ Ремизов А.М. Взвихренная Русь. С. 532.
- ¹⁴ Чалмаев В.А. Молитвы и сны Алексея Ремизова // А.М. Ремизов. Огонь вещей. М., 1989. С. 30.
- ¹⁵ Там же. С. 527.
- ¹⁶ Грета Н. Слобин. Указ соч. С. 147.
- ¹⁷ Ремизов А.М. Огонь вещей / Сост., вступ. ст., коммент. В.А. Чалмаева. М., 1989. С. 68.
- ¹⁸ Там же. С. 97.
- ¹⁹ Грачева А.М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000. С. 320.
- ²⁰ Козиенко М. Двоякая судьба Алексея Ремизова // А.М. Ремизов. Избр. произведения. М., 1995. С. 6.
- ²¹ Нагорная Н.А. Поэтика сновидений и стиль прозы А.М. Ремизова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 1997. С. 7.
- ²² Там же. С. 16.
- ²³ Грета Н. Слобин. Указ. соч. С. 19.
- ²⁴ Эйхенбаум Б. Страшный лад // Б. Эйхенбаум. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 290.
- ²⁵ Критика о творчестве А.М. Ремизова... С. 60.
- ²⁶ Цит. по: Грета Н. Слобин. Указ. соч. С. 9.

ПОЭТЫ СТАРШЕГО ПОКОЛЕНИЯ

КОНСТАНТИН БАЛЬМОНТ

В 1935 г. во Франции, где с августа 1920 г. жил и работал Константин Дмитриевич Бальмонт (1867—1942), праздновалась знаменательная дата — 50-летие его творческой деятельности. И хотя поэт никогда не примыкал ни к одной из политических группировок русской эмиграции, оставаясь свободным художником, это событие показало, что он не забыт и по-прежнему большинством соотечественников воспринимается как крупный и незаурядный мастер поэтического слова. Г. Адамовичу принадлежит точная и емкая оценка его творчества: «Кому дорога

русская поэзия, тому навсегда будет дорого имя, “певучее имя” Бальмонта»¹. «Певучим» оно продолжало быть и за рубежом: Бальмонт написал и выпустил шесть сборников стихов, один роман, книгу рассказов, две книги эссе и многое другое. Кроме того, он активно сотрудничал в периодической печати, занимался переводами.

По мнению Г. Струве, в эмиграции «Бальмонт оставался самым собой»², что означало сохранность его творческого потенциала. В сходных выражениях об этом писал и Г. Адамович: «Причина вовсе не в том, что Бальмонт будто бы ослаб. Он остался самим собой, и если некоторая усталость в его творчестве чувствуется, то она все же не так велика»³. Спустя двадцать лет этот же критик подчеркнет исключительность феномена личности и творчества автора «Будем как солнце»: «Конечно, ореол Бальмонта как поэта ярок до сих пор: не об этом речь. Но люди, которые лишь в послевоенные годы начали жить сознательной жизнью, не поймут всего, что принес с собой Бальмонт головокружительного, и почему иногда казалось, что действительно перед ним “все поэты — предтечи”»⁴.

Оказавшись во Франции, Бальмонт стал активно сотрудничать в различных эмигрантских изданиях, в частности, в газете «Последние новости» и в журнале «Современные записки». В издательстве «Русская земля» выходит его сборник «Дар земле», а в издательстве Я. Поволоцкого — избранные стихи «Светлый час». Бальмонт устанавливает связи и с другими центрами русской эмиграции. Так, в том же 1921 г., при содействии С. Эфрона, в берлинском издательстве «Слово» появляются «Сонеты Солнца, Меда и Луны». Через год там же публикуются «Зовы древности». Современные исследователи отмечают: «В Берлине в эти годы выходит много русских журналов и газет, и свои произведения, главным образом стихи, Бальмонт публикует в журналах «Сполохи», «Жар-птица», альманахе «Грани», газетах «Дни» (издатель А.Ф. Керенский), «Руль», «Голос России» и др.»⁵. Сотрудничает поэт и с издательствами, находящимися в других европейских странах. К примеру, в издательстве «Северные огни», основанном в Стокгольме проф. Е.А. Ляцким, в 1921 г. увидел свет сборник «Гамаюн».

Но, несмотря на достаточно высокую активность творческой жизни, уже в скором времени Бальмонт начинает испытывать душевную неудовлетворенность. В письме к жене от 26 декабря 1920 г. он делает характерное признание: «Я знал, уезжая, что еду на душевную пытку. Так оно и продлится... <...> Я хочу России. Я хочу, чтобы в России была преображающая заря. Только этого хочу. Ничего иного... <...> Духа нет в Европе. Он только в мученической России»⁶. Однако вернуться на родину поэту было не суждено... Командировка вскоре окончилась, и он стал «полноправным» эмигрантом. Перед Бальмонтом возникает слож-

ная дилемма: возврат в страну большевиков был исключен, а западная свобода, не обеспечивавшая главного — «соучастия душ», ему, мягко говоря, не нравилась. По этой причине Бальмонт покидает Париж и поселяется в небольшой деревушке на берегу Атлантического океана. Здесь он работает над книгой стихов «Марево» и автобиографическим романом «Под новым серпом».

Сборник стихов **«Марево»**, опубликованный в Париже в конце 1922 г., был, собственно говоря, первым его эмигрантским сборником. Он вообрал в себя стихи, «написанные в 1917 году, где основная тема — распад старой России, революция, в 1920 году, когда поэт видел родную страну в новых оковах, и в 1921 году, когда лирический герой Бальмонта испытывал вдали от России, среди “чужих”, весь драматизм изгойности существования»⁷. Ностальгическая интонация, отчетливо проявленная в этой книге, определит звучание и большинства последующих поэтических сборников Бальмонта. Так, в стихотворении «Прощание с деревом» (1917) поэт признается:

Я любил в этом древе с ресницами Вия,
Между мхами, старинного лешего взор,
Это древо в веках называлось Россия,
И на ствол его — острый наточен топор⁸.

Символически это же ощущение утери прежней жизни, прежней России выражается и в стихотворении «Лежать в траве, когда цветет гвоздика...»:

Жестокость золотого циферблата.
О солнце! Заходи. Придет она.
Весь разум взят, все сердце жаждой взято.
Секунды бьются в пропасти без дна
Они поют, и в каждой — боль пронзенья.
Хочу. Люблю. Где солнце? Ночь уж тут.
Луна горит. В ней правда вознесенья.
Я сжат кольцом томительных минут⁹.

Россия в ряде стихотворений («К обезумевшей», «Химера», «Злая масляница», «Российская Держава», «Российское действо», «Красные капли») предстает «обезумевшей», потерявшей свое бывшее величие, самый разум, погруженной в результате «дикого пира», «российского действия» (революции) в сон, пробудившись от которого, она оказывается «вновь в цепях». Поэт чувствует и свою собственную вину в случившемся, признаваясь, что «не принять обвиняющий голос нельзя». Но как же произошло, «что тот, кто так звонко поет, / Так бесчестно свой край предаст?» («Маятник»). На чужбине он чувствует себя узником, которому под стать только попугай в клетке, так же как и он, «утративший родимый край» («Узник»). В сборнике есть стихотворения, при-

ближающиеся к произведениям на «любовную» тему; мотив разлуки в них — определяющий («Оттого», «Звук», «Сны»).

Сборник «Марев» примечателен и в другом отношении — в нем появляются стихи религиозного содержания («А теперь», «Химера», «Злая масляница», «Раненый», «В чужом городе», «Звездная песня», «К братьям», «В черном» и др.). Происшедшая с Россией катастрофа здесь осмысливается в контексте утери народом Бога: в Москве давно заседает «саранча бесовской свитой» («Хлеба нет»), а над всей страной раскинута «паучья удавная нить» («Я рад»), и кажется, что уже навсегда «человек в человеке умолк» («Маятник»)...

Но Поэт продолжает верить, что «вспоенная кровью, поящая лжами» новая власть, «как только исполнится мера», окажется в ею же «вырытой яме», поскольку только там ей и место — «из чада ишедшей, призраку-химере» («Химера»).

По справедливому замечанию современных критиков, «сквозной лейтмотив бальмонтовской книги — “в мареве родимая земля” (стихотворение «Из ночи»).

Развивается этот мотив очень нервно и неровно, то сбиваясь на публицистический лад, то приобретая медитативно-лирический тон, то достигая пафоса философского реквиема¹⁰. В «Мареве» — «книге высокого трагизма» (В. Крейд) — заметно усиливается (в первых двух разделах) публицистичность, что, в свою очередь, приводит к демифологизации, к изменению образной символики. Явления природы (человек, растительный и животный мир) теперь знаменуют катастрофичность современной жизни в России, где нет ни свободы, ни радости.

Второй эмигрантский сборник Бальмонта **«Мое — Ей. Россия»** был издан в Праге в 1924 г. Книга вызвала сдержанные оценки эмигрантской критики, возможно, по причине того, что тема России в ней раскрывалась не столь остро публицистично, как в «Мареве». Темы нового сборника и разработка их — традиционно-привычные: родина, природа, жизнь. В стихотворении «Всю жизнь» поэт признается, что и в новых обстоятельствах не изменил своей музе:

Всю жизнь я славлю Бога Сил,
Отца и мать и край родимый,
И я костер не погасил,
Чей к небу огонь, и к небу дымы (С. 320).

«Посвящая сборник России, Бальмонт сознательно декларировал в нем не только верность родной стране, но и преданность своим творческим принципам», — отмечают современные исследователи¹¹. Об этом свидетельствует и признание лирического героя — alter ego автора в стихотворении «Обруч»:

Опрокинутый в глубокую воронку Преисподней,
Устремляя вверх из бездны напряженное лицо,
Знаю, мучимый всечасно, что вольней и благородней
Быть не в счастье, а в несчастье, но хранить свое кольцо (С. 323).

В книге «Мое — Ей. Россия» «публицистическая страстность сменяется тихой интимностью, элегической медитативностью»¹², что особенно отчетливо проявляется в стихотворениях «Ресницы», «Полдень», «Ощупь», «Слово о гибели» и др. Лирико-философским шедевром можно считать небольшое стихотворение «Ресницы», в котором раскрывается мысль о том, что все имеет свою цену и сроки, и все проходит, и что ход времени человеческой жизни с ее открытиями, радостями и горестями — неостановим:

Мы прошли тиховейные рощи. Мы прочли золотые
Страницы.
Мы рассыпали нитку жемчужин. Мы сорвали цветок
Медуницы.
Умиришь, беспокойное сердце. Я костром до утра
Догорю (С. 324).

Между тем образ России вовсе не исчезает в этом сборнике стихов, как решили некоторые критики, просто поэт не говорит здесь о нынешней России. В письме к редактору «Последних новостей» П.Н. Милюкову от 10 декабря 1923 г. Бальмонт писал о своем стихотворении «Россия»: «Стихи мои — восхваление того вечного лика России, который у нас был еще при Ольге и Святославе и много ранее»¹³. Современная критика тонко отмечает момент эволюции в творчестве художника: «Лирический герой Бальмонта, сохранивший верность Ей, родному языку, искренне пытается восстановить потерянную гармонию с миром, обрести целостность духа»¹⁴.

Следующий сборник Бальмонта появился только в 1929 г. под названием «**В раздвинутой Дали**» с подзаголовком «Поэма о России», издан он был в Белграде. В этой книге Бальмонт снова предстает певцом Мечты и Природы; и то и другое в его эмигрантском творчестве неразрывно связано с Россией. Так, в стихотворении «Хочу» звучит характерное признание в любви к родине, ко всему русскому:

Узнай все страны в мире,
Измерь пути морские,
Но нет вольней и шире,
Но нет нежней — России (С. 341).

В восприятии лирического героя «все славы» лишь «погудки»; другое дело «родные незабудки», которые для него «единственная сказка», или «напев родной кукушки — вино бездонной чаши». Россия для поэта единственный край, где он не чувствовал бы себя одиноко и неудобно. Вариациями на эту тему являются стихотворения «Здесь и там», «Одной», «В звездной сказке». Ряд других стихотворений воскрешает прошлую жизнь Бальмонта на Родине: вспоминаются родные, собственное детство, русская природа («Отец», «Мать», «Я», «Зимняя», «Воспоми-

нения», «Первая любовь»). Во многом благодаря именно этим стихотворениям можно утверждать, что «сквозной мотив сборника — мечта о возвращении “в Отчий Дом”»¹⁵. И это, несомненно, доминирующий мотив (см.: «Хочу», «Уйти туда», «Я русский», «Над зыбью незбылемое», «Зарубежным братьям», «Я», «Здесь и там»). Особенно пронзительно тоска по отчужденному дому, по России выражена в стихотворении «Здесь и там»:

Здесь вежливо-холодны к бесу и к Богу,
И путь по земным направляют звездам.
Молю тебя, вышний, построй мне дорогу,
Чтоб быть мне хоть мертвым в желаемом там (С. 349).

Стихотворение «Я русский» ознаменовало появление нового в облике лирического героя, который приобрел вполне конкретные национальные черты:

Я русский, я русый, я рыжий.
Под солнцем рожден и возрос.
Не ночью. Не веришь? Гляди же
В волну золотистых волос¹⁶.

Можно говорить о том, что, оставаясь в основе прежним, стиль Бальмонта все же претерпевал определенные изменения. Так, для книг 20-х годов характерными приметами становятся сдержанность, а трагичность содержания осложняет тональность многих стихотворений и самый образ лирического героя. В дальнейшем творчестве эти тенденции получают развитие.

В 30-е годы Бальмонт по-прежнему творчески активен. Он занимается переводами, выступает с лекциями, принимает участие в литературной и культурной жизни русской диаспоры Парижа. Но главное, продолжает писать и издавать стихи. В 1931 г. в парижском издательстве «Родник» вышла в свет книга **«Северное сияние: Стихи о Литве и Руси»**. Отчасти ее появление было обусловлено поездкой поэта в это прибалтийское государство; однако с Литвой Бальмонта связывало вообще многое: дружба с Ю. Балтрушайтисом и другими поэтами, а также то, что на этой земле, возможно, жили его предки. Главные разделы сборника — первый и последний («Литва» и «Русь»). Основная идея сборника заключается в исторической и духовной близости двух народов.

«В духовном облике “сестры любимой” Бальмонт находил органический сплав язычества и христианства»¹⁷; близка ему и природа Литвы (стихотворение «Лесной Царевне — Литве»):

Я, Царевна, тебя полюбил не случайно,
Ты поешь — через лес, глубже голоса — нет (С. 356).

Черты утопичности присущи и «русскому» разделу «Северного сияния». Здесь воспевается красота и мощь русской природы («Северный

венец»), русского языка («Русский язык»), русской духовной традиции («Грядущая Россия»). Поэт верит, что в будущем Россия станет свободна, и в свободном союзе будет жить с соседними государствами:

Все страны, где теснила зловражьей чарой уза,
Литва, Суоми, много, тех стран — великий круг,
С Россией будут слиты лишь верностью союза
Той светловольной дружбы, где с другом равен друг.

«Грядущая Россия» (С. 372—373)

Тема России остается центральной и в следующем сборнике Бальмонта **«Голубая подкова. Стихи о Сибири»**, вышедшем в 1935 г. в издательстве «Алатас» (США). Стихотворения, вошедшие в сборник, были написаны в разное время, однако основу его составили те, что были созданы по впечатлениям от путешествия по Сибири в 1916 г. Издателю сборника Г. Гребенщикову посвящено одноименное стихотворение:

Тебе, суровый сын Сибири,
Что взором измерял тайгу,
Привет в изгнанническом мире,
На отдаленном берегу¹⁸.

В другом стихотворении-воспоминании, также названном «Георгию Гребенщикову», но написанном годом позже (1923 г.), Сибирь предстает как прошлая жизнь, как жизнь «там», как то, что утеряно, о чем непрестанно болит сердце поэта:

Когда в прозренье сна немого,
Таясь в постели, как в гробу,
Мы духом измеряем снова
Всю пережитую судьбу, —
 Передвигая все границы
 Того, что понимаем днем,
 В лучах нездешней огневицы
 Мы силой бывшего живем (С. 374).

Сибирь («серебряное слово») в стихах Бальмонта 20—30-х годов переосмысливается и воспринимается как метонимический образ России. Ностальгическая интонация и идеализация — основные приметы и этого сборника («Сибирь», «Златорогий», «Голубая подкова»). Сибирь в памяти Бальмонта предстает страной, где «золотое дно» («Сибирь»), где «на широких полях белоснежны снега, / Словом сказки одет, пробегает олень, / Свет копыт серебро, золотые рога» («Златорогий»), где «внутренним огнем всегда кипит Байкал», а «сибирские леса — земная небуриза» («Голубая подкова»). Итоговым стихотворением сборника является «Моя любовь», лирический герой которого с щемящим сердце чувством признается:

Вступая в мир, мы в дом вступаем отчий,
Нас нежит мать, баюкает нас няня,
Роняет нам свой свет и ответ счастье,
Родная речь промолвит нам: «Желанный!»,
Всех звезд в мечты нам набросает полночь,
Привет тебе, моя любовь, Россия! (С. 383)

Последняя книга Бальмонта под названием **«Светослужение»**, вышла в 1937 г. в Харбине. Она, по мнению современных исследователей, не только опровергает установившееся представление, что творчество Бальмонта было оборвано начавшейся в 1935—1936 гг. душевной болезнью, но и оценивается ими как одна из лучших его книг эмигрантского периода¹⁹. Поэт остался верен своему художническому призванию и выбору — символистскому принципу организации лирических текстов. В одном из писем Бальмонт специально оговаривает это: «Светослужение... одна световая поэма, где один стих ведет к другому, как строфа к строфе. Потому-то мы безусловно настаиваем на отсутствии дат и посвящений»²⁰.

«Светослужение» — одна из наиболее трагических книг в эмигрантском наследии Бальмонта. И хотя лирический герой поэта по-прежнему идет «золотым путем» («Всходящий дым»), он вынужден с грустью признать, что «это золото — уж с красотой — не той» («Но я люблю Тебя!..»). Трагизм стихов последней книги отражен в самих названиях стихотворений: «Саван тумана», «Безветрие души», «Поля позабытые», «Задымленные дали». Герой стихотворения «Давно» отчетливо осознает, что все лучшее в его жизни уже в прошлом: «Давно моя жизнь отзвучала, / Как бурный, гремучий прилив»; окружающая природа (в стихотворении «Саван тумана») словно подтверждает это его ощущение, принося дополнительную минорную окраску:

Каркнули хрипло вороны,
Клич-перекличку ведут...
Нет от дождя обороны,
Дымы свой саван плетут...
Листья исполнены страха,
Плачут, что лето прошло... (С. 387—388).

Единственное, что неизменно продолжает пребывать в душе лирического героя Бальмонта, — это любовь к России, к навсегда родным и близким людям («Но я люблю Тебя!..», «Газель», «Как мы живем»). Поэт в стихотворении «Как мы живем» декларирует любовь и верность своему художническому призванию, главным в котором у Бальмонта было светлое, восторженное отношение ко всем многообразным и многокрасочным явлениям жизни:

Мы так живем в той песне безоглядной,
Мы так взметаем зыбь души в струну,

Что новый — тут и там — светильник жадный,
Прорезав ночь, взлетает в вышину (С. 390).

Такая жизнь — не важно где: там или тут — дает поэту радостное сознание, что песня его, даже если она уже лебединая, всегда служила и будет служить свету. И хотя сборник «Светослужение» стал последним в творчестве Бальмонта, а его жизнь из-за душевной болезни и безденежья — невыносимо тяжелой, поэт и в 30-е годы «остался приверженным светлым «солнечным» началам своего мироощущения»²¹. Впрочем, вся богатая событиями жизнь Бальмонта и все его многогранное творчество в эмиграции — красноречивое тому свидетельство. Раздав людям тепло своего сердца и богатство своего удивительного таланта, поэт-«солнечник» оставил земной мир. Это случилось 23 декабря 1942 г. Но и по нынешний день поэзия Бальмонта воспринимается как «светослужение».

¹ Цит. по: *Крейд В.* Поэт серебряного века // К.Д. Бальмонт. Светлый час: Стихотворения и переводы из 50 книг. М., 1992. С. 5.

² Цит. по: *Иванова Е.В.* Судьба поэта // К.Д. Бальмонт. Избранное. М., 1989. С. 6.

³ Цит. по: *Бекназарова Е.А.* Бальмонт К.Д. // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Т. 4. Ч. 1 / ИНИОН РАН. М., 2001. С. 67.

⁴ Цит. по: *Иванова Е.В.* Судьба поэта... С. 4.

⁵ *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 364.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 369.

⁸ Тексты стихотворений цитируются по изданию: *Бальмонт К.Д.* Светлый час. М., 1992. С. 288. Далее страницы указываются в тексте. (В отдельных случаях цитирование стихотворений Бальмонта оговаривается специально.)

⁹ *Бальмонт К.Д.* Солнечная пряжа: Стихи, очерки. М., 1989. С. 152.

¹⁰ *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Указ. соч. С. 393.

¹¹ Там же. С. 399.

¹² Там же. С. 400.

¹³ Там же. С. 400—401.

¹⁴ Там же. С. 401.

¹⁵ Там же. С. 402.

¹⁶ *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. М., 1990. С. 294.

¹⁷ *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Указ. соч. С. 420.

¹⁸ *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. С. 325.

¹⁹ См.: *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Указ. соч. С. 423—429.

²⁰ Там же. С. 424.

²¹ Там же. С. 429.

ЗИНАИДА ГИППИУС

После большевистского переворота в 1917 г. («октябрьского веселья — похмелья») Зинаида Николаевна Гиппиус (1869—1945), равно как и Д. Мережковский, не могла больше оставаться в России: и хотя у нее возникает чувство, что «бежать некуда» и «родины нет», писательница эмигрирует¹. Лучший знаток творчества Гиппиус и хранительница ее архива Т. Пахмусс отмечает: «Не желая приспособливаться к большевистскому режиму, они решили “искать в Европе ту свободу, которая была попорана на родине”»². Некоторое время Мережковские живут в Минске и Варшаве, а затем (как выяснилось позже — навсегда) поселяются в Париже. Восстановив знакомство с другими писателями-эмигрантами из России, они становятся активными участниками культурной и общественной жизни русской диаспоры.

Литературную деятельность в эмиграции Гиппиус начинает с того, что переиздает свои прежние произведения, в частности сборник рассказов «Небесные слова» (Париж, 1921). В 1922 г. в Берлине публикуется ее сборник **«Стихи: Дневник 1911—1921»**. Помимо новых произведений, в него вошли и написанные прежде: почти все тексты (кроме трех) из «Последних стихов» (1918). Преобладает антибольшевистская тональность помещенных в берлинский сборник стихов, что вызвало неоднозначные суждения среди эмигрантской критики. Ряд рецензентов (И. Василевский, А. Бахрах, Р. Гуль) высказались об этой старой-новой книге Гиппиус отрицательно. Другие же (В. Амфитеатов, С. Черный), напротив, оценили ее в целом положительно³. Думается, вполне справедлива в отношении «Дневника» мысль, высказанная Н. Слонимским в рецензии на «Последние стихи»: «Как ни различны были времена, как ни разнородны события — вера автора оставалась неизменной, воля — непоколебимой»⁴. Более того, эта характеристика Гиппиус точно выражает самую суть всей ее литературной деятельности за рубежом.

«В эмиграции, — отмечает современная исследовательница, — Гиппиус стала чуть ли не символом идейной человеческой непримиримости. В 1922 г. вокруг Гиппиус сгруппировался парижский “Орден непримиримых”»⁵. Но не только «непримиримых» сумели привлечь к себе Мережковские. По словам Н. Берберовой, «к ним ходили все или почти все»⁶. Говоря иначе, дом Мережковских стал одним из центров литературной и культурной жизни русского Парижа.

Среди самых заметных событий в культурной жизни эмиграции, следует назвать создание Мережковскими литературно-философского общества «Зеленая лампа» (1927—1939). На первом заседании «Зеленой лампы» Гиппиус был прочитан доклад «Русская литература в изгнании», главным в котором была мысль о «правде изгнанничества»,

ставшей основной темой всей русской литературы «первой волны» эмиграции. Между тем отношения с бывшими соотечественниками, особенно с младшим поколением, у Гиппиус были не всегда ровные. Возникшие разногласия со временем лишь усилились, что косвенно отразил выпущенный Мережковскими в 1939 г. сборник «Литературный смотр». Кроме их собственных текстов, в него вошли произведения тех русских писателей-эмигрантов, у которых по каким-либо причинам возникли проблемы с их опубликованием.

Для этого сборника Гиппиус написала статью «Опыт свободы», содержащую критику эмигрантской литературной жизни; ее не устраивала якобы неправомерно большая роль, играемая цензурой. Характерно, что и эта «акция» Гиппиус вызвала, мягко говоря, сдержанно-критические отклики: большинству из активных участников литературного процесса не по душе пришлось поучительная интонация и вождистский настрой Мережковских.

Среди других произведений, написанных Гиппиус в эмиграции, — книга воспоминаний «Дм. Мережковский» (Париж, 1952) и поэма «Последний круг» (Париж, 1968). Однако самым значимым ее творением стал сборник стихотворений «Сияния» (Париж, 1938), в котором «было много горечи, одиночества и разочарования», и где «Гиппиус стремилась понять новый мир и нового человека»⁷.

Последние годы жизни Гиппиус отмечены рядом тяжелых потерь (в 1940 г. умирает старый друг Философов, в 1941 г. — Мережковский, в 1942 г. — сестра Анна). 9 сентября 1945 г. покидает земной мир и сама Гиппиус, которую с полным на то основанием Г.П. Струве назвал «одним из умнейших и даровитейших писателей своего времени»⁸.

В эмиграции, по мнению Г. Адамовича, З. Гиппиус закономерно могла претендовать на роль «мэтра». Критик, как ранее Блок, подчеркивал исключительность ее личности и творчества: «В небесной мастерской своей Господь Бог как будто удостоил ее “ручной выделки”, выпуская огромное большинство других людей пачками и сериями без особых индивидуальных различий»⁹. На его взгляд, особенно удачным у Гиппиус был сборник очерков «Живые лица» (Прага, 1925), где «много очень тонкого, очень своеобразного, очень пронизательного...». Говоря о поэтическом творчестве Гиппиус, в котором ему мало что нравилось, Адамович тем не менее признавался: «Стихи ее — область особая: пройти мимо гиппиусовской поэзии невозможно»¹⁰, потому что «есть в них одна бесспорная, неотъемлемая черта: их нельзя спутать ни с какими другими»¹¹.

Принято считать, что стихов в эмиграции Гиппиус писала мало. Так, секретарь Мережковских В. Злобин, хорошо знавший все подробности жизни и творчества писательницы за рубежом, считал, что «для Зинаи-

ды Гиппиус — это эпоха упадка. На нее точно находит какое-то затмение. Она погружается в полную безнадежность, на самое дно “ледяного озера”»¹². Вне всякого сомнения, эти слова, вызванные осложнением их взаимоотношений (под самый конец жизни Гиппиус), не соответствуют действительности. В эмигрантском периоде жизни и творчества Гиппиус, конечно, были кризисные моменты, но всегда она была деятельно занята: писала стихи и прозу, занималась общественно-политическими вопросами, организовывала литературные кружки, выступала как критик.

Сборник **«Стихи: Дневник 1911—1921»**, как уже упоминалось, составили произведения, написанные в разные годы, в России и за ее пределами. Что касается эмигрантской части, то существенное ее отличие от всего прежде написанного заключается в новом качестве сознания лирического героя, который четко разделяет свою жизнь на два периода: до отъезда и после отъезда из России. В стихотворении «Там и здесь», открывающем одноименный цикл, в типично «резкой» манере (на принципиальном противопоставлении) передается драматизм жизни и судьбы изгнанника: «Там — я люблю или ненавижу, — / Но понимаю всех равно»; «А здесь — я никого не вижу. / Мне все равны. И все равно»¹³.

Публицистическая заостренность позиции Гиппиус, отчетливо выражаемая и соотносимая с современностью, дала критикам основание назвать ее стихи 20-х годов агитационными, что не совсем верно. Даже в «Походных песнях» (Варшава, 1920; под псевдонимом Антон Кирша) не все стихи таковы. На специфически новое качество стихотворчества Гиппиус точно указал современный исследователь: «Ее стихи этого времени словно выходят за пределы собственно поэзии, приобретая особую интонацию, притягательную и отталкивающую одновременно»¹⁴.

В «Походных песнях», также вошедших в «Дневник», самым значительным бесспорно является стихотворение «Родине»; в нем Гиппиус «развивает образ любви-ненависти к матери-России, горящей в “неочищающем огне” гражданской войны вместе со своими детьми, у которых от всех этих раздоров душа разрывается на части»¹⁵:

Не знаю, плакать иль молиться,
Дождаться дня, уйти ли в ночь,
Какою верой укрепиться,
Каким неверием помочь?

И пусть вины своей не знаем,
Она в тебе, она во мне;
И мы горим и не сгораем
В неочищающем огне.

И все же, несмотря ни на что, герой не мыслит себя без России:

Повелишь умереть — умрем.
Жить прикажешь — спорить не станем.
Как один, за тебя пойдем,
За тебя на тебя восстанем (С. 257).

В цикл «Там и здесь» вошли и стихотворения, где главным является прошлая жизнь, близкие поэту люди («Оттуда?», «Глаза из тьмы»). Однако цикл, несмотря на минорный и даже трагический тон, завершается оптимистической нотой (что вообще характерно для поэзии Гиппиус). В стихотворении «Будет» (1922) жизнь лирического героя — alter ego Гиппиус — держится неиссякаемой верой в лучшую будущность:

Ничто не сбывается.
А я верю.
Везде разрушение,
А я надеюсь.
Все обманывают,
А я люблю.
Кругом несчастье,
Но радость будет.
Близкая радость,
Нездешняя — здесь.

В 1925 г. в Праге была издана книга Гиппиус **«Живые лица»** — «одна из первых книг литературных воспоминаний в эмиграции»¹⁶. Мемуары Гиппиус, как правило, вызывали достаточно однородную реакцию современников, и не случайно. «“Живые лица”, — отмечал В. Ходасевич, — написаны в литературном смысле блестяще. Это и сейчас уже — чтение, увлекательное, как роман»¹⁷. Единственное возражение вызвала та ее часть, где речь шла о Горьком (в очерке о Розанове «Задумчивый странник»). Обвинения в некорректности, в частности, высказала Н. Мельникова-Папоушек, посчитавшая, что «нельзя же в самом деле плевать и при этом оговариваться: не помню точно... быть может, было иначе»¹⁸. И все же реакция на эти мемуары, пожалуй, стала счастливым исключением из привычного и почти всеобщего неприятия прозы Гиппиус.

«Живые лица» были восприняты положительно еще и потому, что они «не просто и не только воспоминания, а еще и книга портретов психологически убедительных и художественно достоверных»¹⁹. Автора интересовали не столько события, сколько «личности — яркие, неповторимые и в то же время сфокусировавшие в себе важные черты и тенденции того катастрофического времени»²⁰. Гиппиус привлекает в героях очерков то, что в первую очередь интересовало и высоко ценилось современниками в ней самой — своеобразие личности («Зинаида Гиппиус, как личность, была больше, значительнее, человечнее и даже сложнее всего, что удалось ей написать»²¹). Во многом благодаря именно это-

му обстоятельству салон Мережковских стал притягательным местом для большинства литераторов, в первую очередь для молодых, которым Гиппиус могла помочь и действительно не раз помогала дельным советом.

В 30-е годы поэзия Гиппиус приобретает новые черты: публицистическая острота постепенно сходит на нет. Но в целом ее творчество не претерпевает существенных изменений. Лучше всего об этой своей особенности «быть прежней» (еще задолго до эмиграции) сказала сама Гиппиус:

И лишь в одном душа моя тверда.

Я изменяюсь, — но не изменяю.

«Улыбка», 1897 (С. 100)

Последний стихотворный сборник Гиппиус «Сияния» вышел в свет в Париже в 1938 г., подтвердив верность автора некогда избранному поэтическому пути. Основные темы и образы остались прежними, но в отличие от пореволюционных стихов здесь отсутствуют апокалипсические образы революции и Гражданской войны. Как и прежде, в центре поэтического сознания Гиппиус — образ России, ставший главным во всей ее литературной деятельности за рубежом. В сборник «Сияния» вошли стихотворения, написанные в 20—30-е годы, по замечанию современного исследователя, он стал ее «лебединой песнью»²².

В самом деле, многое в этой книге связано с предыдущей поэзией Гиппиус. Не случайно Г. Адамович, в рецензии на сборник «Сияния», подчеркивал: «К забаве, к веселой игре в “эпатирование” примешивалась и исключительность подлинная... Острое ощущение раздвоенности бытия... Ее трезвый, логический ум, ее готовность в чем угодно усомниться сочетаются с тягой ко всему метафизическому или даже потустороннему»²³. Таким образом, амбивалентность, внутренняя раздвоенность и одновременно удивительная цельность мировосприятия по-прежнему составляют главную особенность поэтического творчества Гиппиус.

Наличие старого и нового в сборнике «Сияния» зачастую порождало взаимоисключающие оценки критиков. По мнению М. Цетлина, стихи из последнего сборника Гиппиус «не очень отличаются от тех, которые в прошлом создали ей славу. Меньше, может быть, остроты и “игры”, больше горечи и сильнее зазвучали мотивы разочарования, почти отчаянья в жизни. <...> Больше стало в них сдержанности, меньше изысканности. <...> Все главное осталось»²⁴. Других критиков эта приверженность Гиппиус своему поэтическому кредо явно раздражала. К примеру, В. Мирный в сборнике «Сияния» смог обнаружить лишь привычный «набор символистических отмычек», к тому же «слегка ржавчиной покрытый»²⁵. Более основательными и точными выглядят суждения Хо-

дасевича и Адамовича. Для первого сборник «Сияния» подтвердил связанность гиппиусовской стилистики не только с символистской эстетикой, но и с тем поэтическим искусством, что существовало прежде. Критик пришел к выводу, что «если мысль Гиппиус далеко не всегда верна и порой погрешает напрасной прихотливостью, то она всегда тонка, изящна, заострена»²⁶. С точки зрения Адамовича, сборник «Сияния» «не слабее и не лучше других ее книг», однако в нем «заметнее, чем прежде у Гиппиус, стремление к простоте и чистоте»²⁷.

Сборник открывает стихотворение с почти аналогичным заглавием — «Сиянья». В нем, как и во многих других своих текстах, Гиппиус, отодвинув в сторону все наносное и случайное, говорит о самом главном — о вечном; одним словом, вновь пишет стихи на метафизическую тему:

Сиянье слов? О, повторять ли снова
Тебе, мой бедный человек-поэт,
Что говорю я о сияньи Слова,
Что на земле других сияний нет? (С. 263).

В книге почти нет произведений, напрямую отражающих конкретный духовно-психологический опыт жизни на чужбине, но главные модусы ее жизни и творчества сохраняются. Так, в стихотворении «Прорезы» лирический герой делает характерное признание:

И я люблю мою родную Землю
Как мост, как путь в зазвездную страну (С. 270).

«Здесь» и «там» в данном произведении означают уже не «на чужбине» и «в России», а, скорее, «на земле, в реальном бытии» и «вне земли, в идеальном бытии». В этом же стихотворении герой подтверждает верность своему пути: «Люблю мое высокое окно».

Вне всякого сомнения, Гиппиус весьма обдуманно подошла к формированию сборника «Сияния», словно подводя итог всем своим прежним лирическим медитациям о свободе и гармонии. «Сияния» отмечены «волевой устремленностью к миру непреходящих ценностей. В этом смысле образ-камертон, вынесенный в заглавие... адекватно соответствует и непосредственному содержанию книги, подчеркивает усиление в ней сакрального начала»²⁸.

Известно, что окружающий мир в поэзии Гиппиус обычно воспринимается через призму религиозного сознания. Сборник «Сияния» не стал исключением; более того, в нем появляются новые религиозные темы и образы. Центральным здесь образ св. Терезы Лизьеской («Вечноженственное», «Св. Тереза Младенца Иисуса»). Подчеркнем, что образ «маленькой Терезы», французской монахини-кармелитки, канонизированной в 1925 г., был крайне важен для мироощущения Мережковских, был особо им близок и дорог. С ним, в частности, они связывали

свою метафизическую концепцию любви-«влюбленности». Для Гиппиус, у которой и вера, и творчество, и в целом жизнь во многом выстраивались и определялись посредством разума, интеллекта, некоторая наивная простота и «детскость» веры св. Терезы была исключительно приятна. Через ее опыт Гиппиус постепенно приходила к выводу: при наличии такой веры, такой любви разрыв между «здесь» (земным, практическим, дольным) и «там» (сверхреальным, метафизическим, горним) не только может, но и должен быть преодолен. А именно к этому Гиппиус-поэт и человек всю жизнь и стремилась:

Она не судит, она простая,
Желанье сердца она услышит,
Розы ее такою чистотою,
Такой нежной радостью дышат...
«*St. Therese de l'Enfant Jesus*» (С. 274)

Некоторые изменения коснулись хронотопа поэтического мира Гиппиус. И хотя в 1920—1930-е годы основной его приметой по-прежнему остается беспредельность, все же он заметно конкретизируется («Пара», «Прорезы», «8 ноября»). Так, в стихотворении «8 ноября», пронизанном философской грустью, говорится о беспредельности, непрерывности и, к сожалению, неизменности жизни и судьбы лирического героя, что подчеркивает и состояние окружающего его мира:

Тихие сумерки... И разноцветная
медленно меркнущая морская даль.
Тоже тихая и безответная,
розово-серая во мне печаль.
Пахнет розами и неизбежностью,
Кто поможет, и как помочь?
Вечные смены, вечные смежности,
лето и осень — день и ночь... (С. 276).

Неизменные грусть и надежда — константы душевной жизни человека, разлученного с родиной, — составляют смысл и пафос миницикла «Южные стихи», включенного в сборник «Сияния». Четыре стихотворения миницикла («За что?», «Лягушка», «Жара» и «Дождь») раскрывают тоску по родине человека, для которого все яркие приметы жизни «здесь» [«пальмовые перья», что «качаются на луне»; «светляки», пролетающие «ниткой золотой» («За что?»)] не более чем «мара ночи южной» («Лягушка»); и от сознания этого горечь разлуки с родиной только усиливается. Единственной и самой заветной мечтой лирического героя Гиппиус является желание видеть Россию свободной и счастливой, о чем с мольбою он обращается к Богу:

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!
«Неотступное» (С. 266)

В творчестве Гиппиус 20–30-х годов немало стихов о России и среди тех, что не вошли ни в один из ее сборников (см.: «Господи, дай увидеть!», «Рыдательное» и др.). Образ родины незримо присутствует и в стихотворениях, посвященных жизни на чужбине («Гурдон», «Лик», «Подожди», «Здесь»). Чужая страна воспринимается лирическим героем как место, где можно лишь «дремать», но «жить — нельзя» («Гурдон»); и где «родных берез апрельские одежды» не заменят «бесшелестных платанов тени» («Лик»), вообще не заменит ничто, поскольку все «здешнее» было и остается чужим:

Я равнодушен к золоту чужому,
Ко всем на свете светам — отраженным
«Отраженность» (С. 357).

Жизнь на чужбине в известном смысле даже обострила внимание Гиппиус к окружающему миру, но рождается он в ее стихах только в контексте утраты прежнего, привычного, родного. В стихотворениях «Бродячая собака» («Что ж? здесь каждый — бродяга-собака»), «На Croisette» («Зверенок на веревочке, с круглыми ушами / <...> За что тебя обидели чужие напрасно? / Заставили покинуть родину твою?») опосредованно, через образы животных, лирический герой выражает свое чувство одиночества и изгойства. В других случаях наблюдается нечто обратное: человек, лишенный родины, «приобретает» черты зооморфного существа. Так, в стихотворении «Подожди» подобная метаморфоза необходима Гиппиус для того, чтобы выразить свое негодование тем, кто лишает людей родины:

Ты мне заплатишь шкурой...
Дай отрастить клыки!
По ветру шерсти бурой
Я размечу клоки! (С. 351).

Но в целом такого ожесточения в поздних произведениях Гиппиус немного, преобладают более человеческие, примиренные, спокойные интонации. Обрести внутренний покой герою-изгою помогает любовь к Богу («Сбудется», «Дар» и др.). Традиционная для поэзии Гиппиус тема смерти в поздний период творчества также решается иначе. Нет прежнего призыва к ней, смерть все чаще воспринимается как закономерное, естественное завершение земной жизни человека. Так, герой стихотво-

рения «Когда?» готов принять смерть как неизбежность, и потому он не протестует:

Господи! Иду в неизвестное,
но пусть оно будет родное.
Пусть мне будет небесное
такое же, как земное... (С. 278).

Традиционный для символистской поэзии Гиппиус дуализм постепенно теряет свою былую остроту. Именно об этом свидетельствует прием иронии, к которому она прибегает (правда, чрезвычайно редко) при обращении к теме смерти в стихотворении «Домой»:

Когда предлагали мне родиться —
не говорили, что мир такой.
Как же я мог не согласиться?
Ну, а теперь — домой! домой! (С. 282).

Иронический настрой лирического героя не означает в данном случае душевной усталости и равнодушия (хотя стихотворений, выражающих подобные чувства, немало в позднем творчестве Гиппиус). Дело в другом: при помощи иронии автор сознательно оттеняет условность и относительность всего земного, поскольку главное в жизни человека он связывает со знанием Божественной мудрости и доброты:

Господь, от нежности и жалости,
Нам вечность — веером раскрыл.
«Веер» (С. 280)

Это знание, и вера, и, главное, — любовь к Богу поддерживают в герое стихов Гиппиус надежду на то, что рано или поздно все будет хорошо на этой грешной земле, и в первую очередь — в многострадальной России. Своего рода итоговым произведением сборника «Сияния», а также всего эмигрантского поэтического творчества Гиппиус можно считать стихотворение «Трепещущая вечность»:

Увы, разделены они —
Безвременность и Человечность.
Но будет день: совыются дни
В одну — Трепещущую Вечность.
«Eternite fremissante» (С. 276).

«Случайно или нет, но “Сияния”, — пишет Н.А. Богомолов, — стали той последней книгой, которую Гиппиус выпустила при жизни, и сконцентрировали впечатление о ней как о поэте высокого философского таланта, в лучших произведениях достигающем той сложности и тонкости мысли, которая была доступна лишь немногим поэтам в истории русской литературы»²⁹.

- ¹ Цит. по: Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. М., 2000. С. 186.
- ² Там же.
- ³ См.: Аксенова А.А. З.Н. Гиппиус // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Т. 4. Ч. I. А—Д / ИНИОН РАН. М., 2001.
- ⁴ Цит. по: *Гиппиус З.Н.* Стихотворения / Примеч. А.В. Лаврова. СПб., 1999 («Б.П.»). С. 490.
- ⁵ Аксенова А.А. З.Н. Гиппиус... С. 188.
- ⁶ Берберова Н. Курсив мой (фрагмент) // Д.С. Мережковский: pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А.Н. Николюкина. СПб., 2001. С. 495.
- ⁷ Николюкин А.Н. Гиппиус З.Н. // Русские писатели 20 века. С. 187.
- ⁸ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 134.
- ⁹ Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 61.
- ¹⁰ Там же. С. 62.
- ¹¹ Там же. С. 65.
- ¹² Злобин В. З.Н. Гиппиус. Ее судьба // Рос. литературоведческий журн. 1994. № 5—6. С. 341.
- ¹³ *Гиппиус З.Н.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. Л., 1999 («Новая библиотека поэта»). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- ¹⁴ Богомолов Н.А. Любовь — одна. О поэзии Зинаиды Гиппиус // Н.А. Богомолов. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 16.
- ¹⁵ Захаров А.Н. О поэтическом мире Зинаиды Гиппиус (К 125-летию со дня рождения) // Рос. литературоведческий журн. 1994. № 5—6. С. 65.
- ¹⁶ Словарь поэтов Русского Зарубежья / Под ред. В. Крейда. СПб., 1999. С. 73.
- ¹⁷ Цит. по: Аксенова А.А. Указ. соч. С. 196.
- ¹⁸ Там же. С. 197.
- ¹⁹ Курганов В.Я. «Декадентская мадонна» // З.Н. Гиппиус. Живые лица: Стихи. Дневники. Кн. I. Тбилиси, 1991. С. 22.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Аксенова А.А. Указ. соч. С. 198.
- ²² Захаров А.Н. Указ. соч. С. 86.
- ²³ Цит. по: Аксенова А.А. Указ. соч. С. 183.
- ²⁴ Цит. по: *Лавров А.В.* Примечания // З.Н. Гиппиус. Стихотворения. СПб., 1999. С. 516.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же. С. 517.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ *Лавров А.В.* З.Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // З.Н. Гиппиус. Стихотворения. СПб., 1999. С. 65.
- ²⁹ Богомолов Н.А. Зинаида Гиппиус // Русская литература рубежа веков (1890-е—начало 1920-х годов). Кн. I. М., 2000. С. 876.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

В августе 1924 г. Вячеслав Иванович Иванов (1866—1949) уехал из России по командировке «с научной целью». Сначала он поселился в столице Италии, восемь лет проработал в университете в Павии, а с 1934 г. и до смерти жил в Риме. В эмигрантских изданиях он начал печататься только с 1936 г., поскольку при отъезде из Советской России дал обещание соблюдать политическую нейтральность. Поэтическое наследие эмигрантского периода невелико: известно около 130 стихотворений, 118 из которых были написаны в 1944 г. и объединены в «Римский дневник».

В. Крейд пишет, что стихотворения эмигрантского периода Вяч. Иванова «отмечены новым поэтическим видением, созерцательным спокойствием, религиозностью, стремлением к аскетической простоте»¹. За этой внешне скупой биографической информацией, почти статистическим отчетом, вряд ли можно разглядеть ключевое и даже в определенной степени символическое значение принадлежности «таврического мудреца», как его называли участники литературных сред на «башне», к первой волне русской эмиграции. Для современников он, пожалуй, единственный теоретик и поэт, ставший абсолютно непререкаемой фигурой в истории русского символизма. Ни Д. Мережковский со своим ораторским даром, ни В. Брюсов, «вооруженный» гимназической латынью, ни тем более младшие символисты А. Белый и А. Блок, слышавшие «музыку сфер», не претендовали на первенство, находясь рядом с Вяч. Ивановым. «Дело было не в истолковании поэзии, не в способности проанализировать новое стихотворение и дать его разбор, — пишет Адамович, — а в общем кругозоре, в подъеме и полете мысли, в понимании, что поэзии, в себе замкнутой, ничем, кроме себя, не занятой, нет, что все со всем связано, и что поэт только тогда поэт, когда он это сознает и чувствует. <...> У него была не эрудиция, а чудесный, действительно редчайший дар проникновения в эпохи, его уму и сердцу близкие, — особенно в мир античный»².

Действительно, Вяч. Иванов был больше поклонником мудрости, нежели поэзии в ее, скажем, пушкинском понимании: «Поэзия, прости, Господи, должна быть глуповата». Возможно, поэтому ситуация эмиграции не стала для Иванова ни изгнанием, ни добровольным уходом в сторону смерти, ни вынужденным перемещением на культурную периферию. «Всемство» Вяч. Иванова вообще не располагало к переживанию эмиграции как личного события — бытового, экзистенциального или метафизического. Достаточно упомянуть, что на Западе, в Вечном Городе, его творческая жизнь началась и там же, на Западе, она закончилась, поэтому и не несет на себе отпечатка специфического надрыва или надсады ностальгии, так часто звучавших у русских изгнанников.

Чужды ему были и жалобы, и сарказмы эмиграции по поводу своей географической бездомности. Как пишет С.С. Аверинцев, «его Россия очень далека от хронологической и локальной узости, то есть от общего тона культуры позднего XIX в.»³. Достаточно вспомнить о том, что из 83 лет своей жизни Вяч. Иванов вне России проведет ее большую часть (43 года), поэтому само понятие «эмиграция» если и употребимо к его судьбе, то лишь условно. Еще в 1886 г. он поступил в Берлинский университет, где учился у известного историка античности и знатока римского права Т. Моммзена. В течение 1898—1903 гг. Вяч. Иванов совершает ряд далеких путешествий: почти год живет в Лондоне, где работает в библиотеке Британского музея, и год — в Афинах, посещает Палестину, Каир и Александрию. В 1903 г. читает курс лекций о Дионисе в Париже. Первый заграничный период продлился до 1905 г. и озаглавлен увлечением немецкой классической философией, трудами Ницше, различными революционными и мистическими учениями, а также отмечен событием величайшей внутренней значимости — осознанием себя как поэта благодаря встрече с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал в 1893 г.

Годы пребывания в Германии, Франции, Англии, Италии спровоцировали, как это ни странно на первый взгляд, увлечение Достоевским, а также трудами А. Хомякова и Вл. Соловьева (отнюдь, заметим, не русской поэзией, хотя, будучи студентом, Вяч. Иванов уже писал и стихи, и прозу). Именно в этот период и вырабатываются черты того великолепно-торжественного и стройного мировоззрения, которое обеспечивает автору «*Cor Ardens*» и «Нежной тайны» популярность у двух или даже трех поколений русскоязычных поэтов. Это мировоззрение и позволило «любомудру» Вяч. Иванову занять в поэтических кругах «положение верховного авторитета, вождя и судьи, пожалуй, даже верховного жреца»⁴ — с 1905 г., когда он поселяется в Санкт-Петербурге, на углу Таврической и Тверской улиц, в «башне», и до его смерти в Риме 16 июня 1949 г.

В истории поэзии достаточно редки случаи, когда автор *систематически* излагает в стихах свое *мировоззрение*, поэтому для русской «изящной словесности» пример творчества Вяч. Иванова в этом отношении скорее исключение, чем закономерность. Особенность его поэзии в том, что это поэзия, вставшая на котурны религиозно-философской доктрины, поэзия, возникшая как следствие определенной заданности мышления. Именно по этой причине, надо полагать, Иванов не имеет ни явных предшественников, ни сколько-нибудь серьезных последователей в русской стихотворной традиции. Еще в 1913 г. в рецензии на «Нежную тайну» Н. Гумилев отметил эту особенность: «Вячеслав Иванов — поэт молодой (хотя ему было тогда уже 46! — С.К.), т.е. далеко

еще не прошедший всех путей своего развития, но пути эти *перестали быть показательными для русской поэзии* (курсив наш. — С.К.), они нужны и радостны только для самого поэта»⁵.

Положение его в этой традиции необычно еще и тем, что собственно поэзия не нуждается в апологии с помощью какой бы то ни было доктрины — политической, философской или религиозной. Со времен античности и до наших дней государственные деятели, жрецы либо философы в своих построениях постоянно апеллируют к опыту поэтов, но — заметим — никогда наоборот. Своей исконной самоценностью поэзия в стихах Вяч. Иванова не обладает — хотя бы потому, что приравнена в статусе к другим мистическим интуициям: откровению, вере, философии, всемству — и ищет в них оправдания. И даже невероятно виртуозное метрическое и формальное разнообразие не меняет этого устойчивого впечатления: перед нами не поэзия как таковая, а *мысль*, пусть и вдохновенная, но облеченная в совершенный стихотворный облик. Сравнение с тем же Ломоносовым — «поэтом с головой ученого», по выражению С.С. Аверинцева, — здесь не вполне уместно, поскольку в XVIII в. у Ломоносова наукообразность становится явлением эстетически преднамеренным и предопределенным теорией и практикой классицизма. У Вяч. Иванова религиозно-философская заданность мотивирована несколько иными целями.

Одним из ключевых понятий эстетической теории Вяч. Иванова становится принцип «реалистического символизма», изложенный еще в 1908 г. в статье «Две стихии в современном символизме». Выделяя ознаменовательное и преобразовательное начала в творчестве, автор отмечает: «Простое наименование вещей, перечисление предметов есть уже элемент поэзии, от Гомера до перечней Андре Жида <...> Художник, имея перед собой объектом вещь, поглощен чувствованием ее реального бытия и, вызывая ее своей магией в представлении других людей, не вносит в свое ознаменование ничего субъективного»⁶. Восприятие вещи как таковой в совокупности ее сущностных свойств составляет внутренний смысл поэзии и противопоставлено символизму идеалистическому, что значительно корректирует представление об истинной, по Вяч. Иванову, цели творчества: «Будучи по отношению к своему предмету чисто восприимчивым, только рецептивным, художник-реалист ставит своей задачей беспримесное приятие объекта в свою душу и передачу его чужой душе. Напротив, художник-идеалист или возвращает вещи иными, чем воспринимает, переработав их не только отрицательно, путем отвращения, но и положительно, путем присоединения к ним новых черт, подсказанных ассоциациями идей, возникшими в процессе творчества, — или же дает неоправданные наблюдением сочетания, чада самовластной, своенравной своей фантазии»⁷.

Эта эстетическая декларация напрямую связана с философскими воззрениями Вяч. Иванова и его убежденностью в объективном бытии первообразов сущего (платоновских «идей», аристотелевских «энтелехий», средневековых «универсалий»), которые в сравнении с любой эмпирической реальностью приобретают абсолютный онтологический статус и обеспечивают структурным уровням мироздания иерархическое согласие. Иначе говоря, «реалистический символизм» философа-поэта задает вертикаль мироздания, точнее, его глубинную перспективу, открывающуюся там, где начинается вещь, предмет или явление вообще, т.е. в любом месте. Думается, поэтому географический фактор настолько малоактуален для поэзии Вяч. Иванова, а Россия видится на уровне ее «энтелехии», в предельном обобщении, как универсалия, соотносимая с универсалиями того же ряда, с Византией и Элладой, с Египтом и Атлантидой⁸. С.С. Аверинцев отмечает это стремление к построению вертикали и иерархии как ключевое свойство всей поэзии Иванова: «Для Иванова вертикаль подъема противостоит горизонтали уводящего пути. О цели — истинной простоте — у него сказано: “Не выходом из данной среды или страны добывается она, но восхождением. На каждом месте, — опять повторяю и свидетельствую, — Вефиль и лестница Иакова, — в каждом центре любого горизонта”»⁹.

Из этих предпосылок становится еще более очевидно, что мировоззрение Вяч. Иванова отнюдь не поэтическое, иначе в качестве иллюстрации принципа вертикальности помимо лестницы Иакова и построения платоновской парадигмы он бы привлек и стихотворения столь любимых им антиков, например, оды Вакхилида или Горация (XX ода, посвященная Мекенату), либо же несправедливо обойденного вниманием Г.Р. Державина с его «Ласточкой» и «Лебедем». Поэтическое мышление и без того иерархично, чтобы пользоваться вспомогательными средствами смежных сфер духовной деятельности человека. Поэтическая мысль — это мысль, рождающаяся одновременно со стихом; мысль, которая не может быть выражена иначе, кроме как через такой и только такой ритмический и интонационный строй; мысль, притягательная своей непреднамеренностью, отсутствием заданности. Однако не стоит умалять значение и собственно стиховых изысков Вяч. Иванова, которые никогда не были сугубой аранжировкой определенной идеи.

Стих для Вяч. Иванова действительно способ мышления, но не единственно возможный, а один из многих других. Поэзия Иванова питается тем же источником вдохновения, что и его религиозные, философские или лингвистические построения — «тонким эфиром софийной глубины». Исключительная филологическая подготовка требует выработки особого отношения к языку, что блестяще выражено в статье

для сборника «Из глубины»: «Как Шопенгауэру казалось, что истинный стих от века предопределен и зачат в стихии языка, так — мнится — искони посеяны в ней и всякое гениальное умозрение, отличительное для характера нации, и всякая имеющая процвести в ней святость»¹⁰. Язык предопределяет умозрение, осуществляя взаимообратную связь между вещью и первообразом. Заметим, что имеется в виду не поэтический, а «экуменический» и «кафолический» язык эллинства и церковнославянских книг, способный свидетельствовать о Божественной Истине и передавать тончайшие модуляции выспреннойшей духовности, но не человеческой психологии и личных переживаний¹¹.

Показательны в этом отношении стихотворения, отстоящие друг от друга почти на два десятилетия, но свидетельствующие о постоянном интересе автора к проблеме языка и верности единожды избранной по отношению к нему позиции: «Язык» 1927 г. (опубликовано в «Современных записках» под характерным названием «Слово — плоть» с небольшими разночтениями) и девятое стихотворение из «Римского дневника» 1944 г., датированное 27 января. В первом идет речь о «толще» языка, мерцающей «светом умного огня», зажженного издревле, и являющейся вместилищем всех смыслов и единственной родиной поэта: «Родная речь певцу земля родная»¹². Благодаря своей «внутренней форме» (а Вяч. Иванов был вдумчивым поклонником А.А. Потебни) слово языка вмещает в себя ту исконную идею, иконическим отображением которой оно становится, именуя реалии эмпирического мира. Во втором стихотворении от способности слова аккумулировать смысл Иванов переходит к механизму его теургического воздействия на действительность:

«У лукоморья дуб зеленый...»
Он над пучиною соленой
Певцом посажен при луке,
Растет в молве укоренный,
Укоренный в языке.

И небылица былью станет,
Коли певец ее помянет,
Коль имя ей умел наречь.
Отступит море, — дуб не вянет,
Пока жива родная речь (С. 137).

В данном случае причина и следствие поменялись местами: конечная цель влечет за собой мотивацию, т.е. язык определяет творчество, извлекая именованьем к бытию то, что прежде не было явлено. Иными словами, в мире не существует того, о чем не сказано в языке. Соображения, изложенные в стихотворной форме, идентичны положениям статьи 1918 г. «Наш язык» (написанной, заметим, почти за полвека до знаменитой серии докладов М. Хайдеггера под общим названием «Язык»),

но все-таки вторичны по отношению к ней, что еще раз подтверждает тезис о теоретической природе поэзии Вяч. Иванова. Любопытны в этом отношении две характеристики его стиля, данные с интервалом почти в четыре десятилетия, но удивительно совпадающие в понимании сути поэтического мышления «стихотворца-любомудра». В 1912 г. Н. Гумилев, некогда самолюбивый и уверенный в себе ученик Вяч. Иванова, а ныне его тактичный и благодарный оппонент, пишет по поводу выхода в свет второй части **«Cor Ardens»**: «Стиль — это человек, — а кто не знает стиля Вячеслава Иванова с его торжественными архаизмами, крутыми enjambements, подчеркнутыми аллитерациями, расстановкой слов, тщательно затмевающей общий смысл фразы. Роскошь тяжелая, одурманивающая, варварская, словно поэт не вольное дитя, а персидский царь...»¹³.

Другая оценка дана Г. Адамовичем в 1949 г. в статье «Вячеслав Иванов и Лев Шестов»: «Стихи Вячеслава Иванова льются широким, величавым, великолепным, сладковатым потоком, без того, чтобы хоть что-нибудь в них когда-нибудь дрогнуло и задело <...> Стихи эти обволакивают, опутывают будто ватой, усыпляют, порой, может быть, возвышают душу, обращают ее к высоким важным думам, но в них обойдено и забыто все непосредственно-человеческое...»¹⁴. Эти отзывы свидетельствуют по крайней мере о двух вещах: во-первых, о постоянстве Вяч. Иванова и его верности своей философско-религиозно-поэтической программе; во-вторых, о том, что поэты-современники видели в Иванове не столько стихотворца, сколько оригинального мыслителя и уникальную личность¹⁵. Похоже, что сам автор «Нежной тайны» понимал это, почему и не стремился к признанию в поэтической среде, сознательно предпочитая ей среду философскую.

«Обойдено и забыто все непосредственно-человеческое...» Чутье поэта не обманывает Адамовича, но утаивает от него еще один действенный механизм теургического принципа творчества Вяч. Иванова — его «всемство». С.С. Аверинцев отмечает, что для религиозно-философской доктрины Иванова характерно «очень буквальное приятие новозаветных оборотов речи “во Адаме”, “во Христе”, то есть понимание сущностного единства рода человеческого как некоей “соборной” сверхличности, более реальной, чем каждый индивидуум в отдельности. И здесь торжествует “реализм” в средневековом смысле этого слова: общее видится конкретнее, нежели конкретное»¹⁶. Иначе говоря, надперсональные свойства лирики Иванова носят не случайный, а преднамеренный характер.

Любое психическое состояние или физическое действие не называются в стихах Вяч. Иванова напрямую, но даются через обозначение их символической сущности. Конкретные бытовые детали получают теур-

гическое именование, и, значит, место в *системе* символических соответствий, — будь то факт собственного рождения на углу Преображенской улицы и Волкова переулка в Санкт-Петербурге, будь то влюбленность в Л.Д. Зиновьеву-Аннибал или переживание собственной старости. Так, например, в **«Зимних сонетах»** свое место рождения автор включает благодаря вводимому символическому коду в общехристианскую систему образов:

Близ мест, где челн души с безвестных взморий
Причалил, и судьбам я вверен был,
Стоит на страже волчий вождь, Егорий.

Протяжно там твой полк, шаманя, выл;
И с детства мне понятен зов унылый
Бездомного огня в степи застылой¹⁷.

Под «безвестными взморьями», откуда прибыл «челн», следует понимать обиталище еще невоплощенных душ; Волчий переулок в принятой системе соответствий проясняет появление образа волка, а имя «Егорий» символически указывает на полковую церковь гвардейцев-преображенцев, покровителем которых являлся Георгий Победоносец. Другими словами, факт и место рождения приобретают мистический сакральный смысл, под знаком которого, по мнению автора, проходит вся его жизнь. Таким образом, эмпирическое событие лишается буквального понимания, преодолевает благодаря символизации элемент случайности и расценивается как составная часть Божественного промысла.

Лирический субъект, как правило, представлен у Вяч. Иванова лишь на уровне грамматических форм и категорий. На остальных уровнях организации произведений — идейном, тематическом, жанровом, лексическом или даже ритмическом — он трансперсонален, намеренно обобщен. Это не конкретный человек со своими слабостями и психофизическими реакциями, но Человек образцовый, некое высшее его воплощение, лишённое трагических противоречий и сомнений, а если таковые и возникают, то лишь в четких границах принятой религиозно-философской доктрины. Все это объясняет, почему работе над мелопеей **«Человек»** (1915—1919) Вяч. Иванов уделяет столько времени и считает ее одним из ключевых своих произведений:

«Аз есмь» Премудрость в нас творила,
«Еси» — Любовь. Над бездной тьмы
Град Божий Вера озарила.
Надежда шепчет: «Аз — есмы».
Повеет... Дрогнет сердце — льдина,
Упорнейшая горных льдин...
И как Душа Земли едина,
Так будет Человек един¹⁸.

«Аз — есмы» не просто грамматический оксюморон, где сопряжены местоимение 1 л. ед. ч. и глагол «быти» 1 л. мн. ч. наст. вр., но реализация декларируемого Вяч. Ивановым принципа всеединства, основанного на тождестве живущего со всеми живущими и даже умершими, на трансперсональном единстве «я» и «мы».

Постоянное и напряженное переживание личной сопричастности судьбам мира и всего человечества определяет, в свою очередь, и неизменность творческих установок автора. В одном из лучших произведений эмигрантского периода, «**Римских сонетах**» (1924—1936), настойчиво повторяется все та же мысль о единстве сущего, взятая в трансперсональной перспективе:

Вновь, арок древних верный пилигрим,
В *мой* поздний час вечерним «Ave Roma»
Приветствую как свод родного дома,
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим.

Мы Трою предков пламенем дарим:
Дробятся оси колесниц меж грома
И фурий мирового ипподрома:
Ты, царь путей, глядишь, как *мы горим*
(курсив наш. — С.К.)¹⁹

Местоимение «я» и форма глагола 1 л. ед. ч. «приветствую», грамматические классификаторы персональности, мгновенно — в соседнем стихе, строфе, сонете — нейтрализуются показателями 1 л. мн. ч., т.е. лирическое переживание себя в Вечном Городе уравнивается коллективным: «я» приветствует Roma Aeterna от имени всех, от лица «мы». Не говоря уже о том, что в ряде сонетов (II, III, VII, отчасти IV, VIII и IX) лирический субъект не представлен не только на грамматическом, эксплицитном, но даже на имплицитном уровне:

Пел Пиндар, лебедь: «нет под солнцем блага
Воды милей». Бежит по жилам Рима,
Склоненьем акведуков с гор гонима,
Издравле родников счастливых влага.

То плещет звонко в кладезь саркофага;
То бьет в лазурь столбом и вдаль, дробима,
Прохладу зыблет; то, неукротима,
Потоки рушит с мраморного прага.

Ее журчаньем узкий переулочек
Волшебен оживлен; и хороводы
Окрест ее ведут морские боги:

Резец собрал их. Сонные чертоги
Пустынно внемлют, как играют воды,
И сладостно во мгле их голос гулок (III, 132).

Описательное начало, усиленное использованием пятистопного, «эпического», ямба способствует созданию *историософского* и *метафизического* эпоса, в котором обретается объединяющая духовная цель. Великие связующие начала европейской, античной и христианской культуры через переживание отдельной личности становятся опытом всего человечества. Рим же получает статус еще одной «энтелехии» в системе идей Вяч. Иванова, «безмерной идеи» (в терминологии Шеллинга) истории и культуры, личного и всеобщего опыта, политического и религиозного устройства, веры и духовной дисциплины, соразмерности и порядка и — в конце перспективы — идеи европейского универсализма и земного Рая под куполом собора св. Петра: «Один, / На золоте круглится синий Купол» (IX, 134).

Даже на уровне ритмико-интонационного строения «Римских сонетов» обнаруживается все та же приверженность идее «всемства». Систематическое использование столь любимых автором анжамбеманов задает развитие двух речевых тенденций. С одной стороны, интенсивность переносов возрастает, когда наиболее отчетливо оказывается выражено собственно лирическое начало и стиховая интонация приближается к разговорной: «...Приветствую как свод родного дома, / Тебя...» (I, 131); «Бернины, — снова наш, — твоей игрой / Я веселюсь...» (V, 133); «Взирают так, с улыбкою печальной, / Блаженные на нас, как на платан / Увядший солнце...» (VII, 134). С другой стороны, переносы обильно сопровождают описательную часть сонетов, внося интонационные перебои в монотонное ритмическое движение пятистопного ямба: «Соратники Квиритов и гонцы / С полей победы...» (II, 132); «Бежит по жилам Рима, / Склоненьем акведуков с гор гонима, / Издревле родников счастливых влага» (III, 132); «Спит водоем осенний, окроплен / Багрянцем нищим царственных отречий...» (VII, 133).

Разговорная интонация, присутствующая в приведенных фрагментах, не принадлежит лирическому субъекту, но соотносится с голосом самой Культуры, звучащим в унисон с голосовой партией «я». Контрапунктная композиция «Римских сонетов» оказывается предопределенной идеей о реалистическом, объективном символизме, так волновавшей Вяч. Иванова еще в середине девятисотых годов: «Полифония в музыке отвечает тому моменту равновесия между ознаменовательным и изобретательным началом творчества, который мы видим в искусстве Фидия. В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия. Все хоровое и полифоническое, оркестр и церковный орган служат формально ограждением музыкального объективизма и реализма против вторжения сил субъективного лирического произвола...»²⁰.

Тем же стремлением «придать мелодии характер объективности» продиктовано обращение Вяч. Иванова к устойчивым жанровым формам, перечень которых мог бы составить внушительный каталог и не раз вызывал благоговейный восторг современников. Например, излюбленный автором жанр сонета в европейской поэтической традиции утратил свою семантическую определенность и заданность в результате многовекового функционирования, поэтому в конце XIX—начале XX в. не располагал к интенсивному проявлению субъективного начала, сохраняя принципы своей формальной, но отнюдь не тематической организации. Отсутствие жесткой жанровой маркированности как нельзя лучше соответствует ивановскому стремлению к объективации сущности вещи в ее символе. Надперсональный характер классических жанровых форм позволяет автору нейтрализовать собственные лирические интенции в большей степени, чем, скажем, жанр оригинальный или менее отмеченный печатью традиционности. Вот почему поэтом-мыслителем в раскрытии темы Рима избраны не элегии (как это сделал полстолетия спустя И. Бродский с целью нейтрализации лирического компонента — правда, уже не средствами жанра, но ритмической монотонией), а сонеты.

На подобном же совмещении форм единственного и множественного числа 1-го грамматического лица построен **«Римский дневник 1944 года»**, замкнувший круг (один из наиболее почитаемых символов в систематических построениях Вяч. Иванова²¹) религиозно-мистических, философских и поэтических исканий «певца-любомудра»: «Исхожен символов дедал;/ Волшебных зелий кубок выпит» (с. 151). Несмотря на обещанный интимный характер, произведение отличается сознательной «публичностью», но публичностью в специфическом значении этого слова — предельно широкой представленностью своих сокровенных размышлений о судьбах мира, времени, искусства и человечества. Думается, здесь уместна обратная аналогия с «Посмертным дневником» Г. Иванова, в котором нашла отражение противоположная тенденция: ответственность распространяется лишь на личный экзистенциальный опыт. Собственно, «Римский дневник» и начинается заклинанием обещанного и оттого особенно страстно чаемого бессмертия, причем никак не меньше, чем в надличностном масштабе:

Великое бессмертья хочет,
А малое себе не просит
Ни долгой памяти в роду,
Ни слав на Божием суду, —

Иное вымолвит спасенье
От беспощадного конца:
Случайной ласки воскресенье,
Улыбки милого лица (С. 136).

Убежденность в целокупности всего сущего и его объективном бытии, то же острейшее переживание всечеловеческого единства, что и в прежние годы, реализуется в объективированной манере через символ «вселенской жизни древа»:

Одетое всечувственной листвою,
Одно и все во всех — в тебе, во мне, —
Оно растет, еще дремля в зерне,
Корнями в ночь и в небеса главою (С. 144).

Нерасчлененность прошлого, настоящего и будущего, взаимопроникновение различных культур на основе одинаково глубокого погружения в суть «объективного бытия» — вот главная медитация всего творчества Вяч. Иванова:

Кому речь Элинов темна,
Услышьте в символах библейских
Ту весть, что Музой внушена
Раздумью струн пифагорейских.

Надейся! Видимый нестрой —
Свидетельство, что Некто строит,
Хоть преисподняя игрой
Кромешных сил от взора кроет

Лик ангелов, какие встарь
Сходили к спящему в Вефиле
По лестнице небес, и тварь
Смыкая с небом, восходили.

А мы не знаем про Вефиль;
Мы видим, что царюет Ирод,
О чадах сетует Рахиль,
И ров у ног пред каждым вырыт (С. 143).

Но даже кратковременное ощущение разомкнутости времен и тварного начала с небесным преодолевается религиозной дисциплиной чувства и радостной надеждой на преобразующую силу творчества:

И чем зеркальной отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной (С. 152).

Возможно, эта уверенная надежда, этот полет мысли, превратившийся в «мировоззрение» и систему, и породили столь неоднозначное восприятие поэтического творчества Вячеслава Иванова современниками: от изумленной озадаченности Гумилева²² до требовательного вопрошания Адамовича²³, от стремления отторгнуть из-за трудностей истолкования до заинтересованности в *понимании* специфической поэзии идей и соответствий.

- ¹ Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 485.
- ² *Адамович Г.В.* Вячеслав Иванов и Лев Шестов // Г.В. Адамович. Одиночество и свобода. СПб., 2002. С. 244–245.
- ³ *Аверинцев С.С.* Разноречия и связанность мысли Вячеслава Иванова // Вяч.И. Иванов. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 12.
- ⁴ *Адамович Г.В.* Указ. соч. С. 247.
- ⁵ *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 165.
- ⁶ *Иванов Вяч. И.* Две стихии в современном символизме // Вяч.И. Иванов. Указ. соч. С. 110.
- ⁷ Там же.
- ⁸ См.: *Аверинцев С.С.* Разноречия и связанность мысли Вячеслава Иванова... С. 15.
- ⁹ *Аверинцев С.С.* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // С.С. Аверинцев. Поэты. М., 1996. С. 178.
- ¹⁰ *Иванов Вяч.И.* Наш язык // Вяч.И. Иванов. Указ. соч. С. 27.
- ¹¹ Уже не гимназист, но еще не мэтр, Н. Гумилев отчетливо понимает этот механизм «объективной лирики» Вяч. Иванова: «Язык... к нему Вячеслав Иванов относится скорее как филолог, чем как поэт. Для него все слова равны, все обороты хороши; для него нет тайной классификации их на “свои” и “не свои”, нет глубоких, часто необъяснимых симпатий и антипатий. Он не хочет знать ни их возраста, ни их родины. <...> Они для него, так же, как и образы, — только одежды идей. Но его всегда напряженное мышление, отчетливое знание того, что он хочет сказать, делают подбор его слов таким изумительно-разнообразным, что мы вправе говорить о языке Вячеслава Иванова как об отличном от языка других поэтов» (*Гумилев Н.С.* Указ. соч. С. 125). Соглашаясь со своеобразием языка Иванова, Гумилев отказывается признать его поэтичность.
- ¹² Цит. по: Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 127. Далее стихотворения Вяч. Иванова цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.
- ¹³ *Гумилев Н.С.* Указ. соч. С. 148.
- ¹⁴ *Адамович Г.В.* Указ. соч. С. 249.
- ¹⁵ Сравним, например, итоговые заключения обоих поэтов: «Он нам дорог, как показатель одной из крайностей, находящихся в славянской душе (но не как поэтический феномен. — С.К.), но, защищая целостность русской идеи, мы должны, любя эту крайность, упорно говорить ей “нет” и помнить, что не случайно сердце России — простая Москва, а не великолепный Самарканд» (*Гумилев Н.С.* Указ. соч. С. 148); «Лучшее, самое значительное в наследии Вячеслава Иванова, то, что уцелеть и остаться должно бы надолго — именно его статьи, в частности статьи о поэзии <...> останутся, вероятно, исследования о древнегреческой культуре...» (*Адамович Г.В.* Указ. соч. С. 251). Один ценит личностные свойства, другой — теоретическую и научную деятельность.
- ¹⁶ *Аверинцев С.С.* Разноречия и связанность мысли Вячеслава Иванова... С. 14.
- ¹⁷ *Иванов Вяч.И.* Стихотворения // Вяч.И. Иванов. Лик и личины России... С. 636.
- ¹⁸ Цит. по: *Аверинцев С.С.* Разноречия... С. 14.

- ¹⁹ Ковчег: Поэзия первой эмиграции. С. 131–132. Далее «Римские сонеты» цитируются по этому изданию с указанием в скобках римской цифрой номера сонета, арабской — страницы.
- ²⁰ *Иванов Вяч. И.* Две стихии... С. 115–116.
- ²¹ О системной организации лирики поэта см.: *Аверинцев С.С.* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова... С. 165–187.
- ²² «Что это за стихи, которые одинаково бездоказательно одни разумно хвалят, другие бранят? Откуда эта ухищренность и витиеватость, и в то же время подлинность языка, изломанного по правилам чуть ли не латинского синтаксиса? Как объяснить эту однообразную напряженность, дающую чисто интеллектуальное наслаждение и совершенно исключаящую “нечаянную радость” случайно найденного образа, мгновенного наития? Почему всегда и повсюду вместо лирического удивления поэта перед своим переживанием — “неужели это так” — мы встречаем эпическое (быть может, даже дидактическое) всеведенное “так и должно быть”?» (*Гумилев Н.С.* Указ. соч. С. 147).
- ²³ «Не этого ли, — то есть разлада, трагического сознания безысходности жизни, порыва, мучения, горечи, — не всегда ли этого недостает главным образом поэзии самого Иванова и не из-за этого ли не стала она поэзией великой?» (*Адамович Г.В.* Указ. соч. С. 249).

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

Орбиту своего творческого пути Владислав Фелицианович Ходасевич (1886–1939) описал в стихотворении 1924 г. «Пока душа в порыве юном...»¹. Очень вероятно, что в эмиграции он сознательно выстраивал и замыкал эту линию круга, стремясь, как героиня «Некрополя» Н. Петровская, «создать нечто целостное» из собственной жизни (IV, 17). За границу Ходасевич уезжал в 1922 г. сложившимся поэтом, автором книг «Молодость» (1908), «Счастливый домик» (1914), «Путем зерна» (1920). Поиски собственной творческой манеры просматриваются уже в первой из них, а с третьей начинается «зрелый Ходасевич». Именно «Путем зерна» открывает «Собрание стихов» (1927) — книгу, в которую поэт включил свои лучшие произведения. Суть его творческой эволюции современник и хороший знакомый поэта В. Вейдле обозначил как овладение «петербургской поэтикой», главный признак которой — «преобладание предметного значения слов... над обобщающим их смыслом»². В то же время, несмотря на теоретические и практические подтверждения своей репутации «неоклассика», Ходасевич ценил и использовал достижения модернистов, с настороженностью относился к авторам, отвергавшим все новое в искусстве. Даже в 1929 г. он упоминал о своих «расхождениях» с писателем, чье творчество служит вечным образцом преемственности: «Я был бы неоткровенен... если бы не указал на те стро-

гие и, с моей точки зрения, не всегда справедливые ограничения, которым Бунин сознательно подверг свою музу» (II, 187). Говоря о «правде» и «неправде» символизма, Ходасевич утверждает свою беспристрастную позицию человека, освободившегося от одних ограничений и не желающего принимать другие.

Звено, самодостаточное по форме и соединительное по функции, предстает в стихотворении «Памятник» (1928) идеальным образом наследия значительного художника. Показательно, что уже смертельно больной поэт спешил закончить свою литературную работу именно «Некрополем», одновременно подводящим итог деятельности и возвращающим к ее началу, первой книге «Молодость», где господствует символизм (она упоминается в очерке «Горький»). В предпоследней своей книге «О Пушкине» Ходасевич как бы вернулся в атмосферу «Счастливого домика», в последней же круг творчества окончательно замкнулся. Так сформировалось подобие единого текста, который виделся поэту у Пушкина, всегда принимаемого за образец.

«Тяжелая лира» (1922), строго говоря, не относится к числу эмигрантских книг Ходасевича, как и «Статьи о русской поэзии», — обе они составлены, за очень немногими исключениями, из текстов, написанных еще в России. До выхода «Собрания стихов» поэт жил во многих европейских странах, сотрудничал в лучших газетах и журналах русского зарубежья, что, с одной стороны, лишило его всяких надежд на возвращение, с другой — позволило заявить о себе как о выдающемся критике и публицисте. Постепенно проза в его творчестве занимает главенствующее место, и в 30-е годы Ходасевич отходит от активной поэтической деятельности. Зато были напечатаны три незаурядные книги: художественная биография Г.Р. Державина, одного из любимейших авторов Ходасевича (1931), «О Пушкине» (1937) и «Некрополь» (1939).

Выпуская в 1927 г. «Собрание стихов», Ходасевич в предисловии пояснял, что к подборкам стихов «Путем зерна» и «Тяжелая лира» «под общим заглавием «Европейская ночь» прибавлены стихи, написанные в эмиграции»³. Более эта серия стихотворений при жизни автора не переиздавалась. **«Европейскую ночь»** называют и книгой, и циклом, и сборником, и подборкой. Можно считать, что эти 29 стихотворений — пятая поэтическая книга Ходасевича, даже по объему почти не уступающая остальным. В ней так же, как и в четырех предыдущих, проявились его композиционное мастерство, способность активизировать интертекстуальные возможности стихотворений и заставить читателя вдуматься в смысл их связи.

Чувствуя себя «пасынком России» (I, 345), Ходасевич и ранее поневоле обращался к «проклятейшему вопросу, имя которому — Европа и мы» (II, 78). Скептическое отношение к прогрессу, с которым ассоци-

ировался Запад, прослеживается у поэта еще до революции, когда он писал о «гнилости и ничтожности... тридцатипятиэтажной американизированной культуры» (I, 435). В 1925 г. Ходасевич опубликовал очерк «Помпейский ужас», где трагедия общества наполняется религиозным смыслом. В поздних статьях «Жалость и “жалость”» (1935), «Умирание искусства» (1938) он снова и снова возвращался к мысли об утрате европейской культурой своей религиозной основы, «безбожном мировоззрении» настоящего: «Не только христианин, но и дикарь, умеющий веровать своему размаляванному обрубку, восприимчивее к искусству, нежели “средний европеец” нашего времени» (II, 448).

Примерно в те же сроки Ходасевич переводил стихотворения в прозе Ш. Бодлера (напечатаны в 1928 г.), сходные по настроениям с «Европейской ночью». Среди других возможных источников стоит выделить «Tertia vigilia» (1900) Брюсова, где обнаруживается немало соответствий и с другими книгами Ходасевича, а заголовок означает глухую ночь, и «Страшный мир» Блока. Средний европеец, одновременно идеал общества потребления и средство его создания, становится антагонистом героя цикла. Орфей «Тяжелой лиры» как бы спускается в преисподнюю, о чем пойдет речь в жестких стихах, «которых никогда и никакая мать / Не пропоет над колыбелью» (I, 311).

Композиция «Европейской ночи» опирается на логику путешествия, ее «лирический сюжет» можно обозначить как потерю и обретение веры в призвание художника, осознание необходимости творить «сквозь прозу» и тьму, вопреки разрушению «Божьего мира». Художественный смысл этой книги может быть вскрыт лишь при обращении к контексту — вне его при рассмотрении отдельных стихотворений велика вероятность появления произвольных трактовок. Сам Ходасевич неизменно настаивал на целостном восприятии цикла и в своих критических статьях руководствовался именно этими принципами.

Книга начинается стихотворением «Петербург», «открывающим окно» в европейскую ночь. Для москвича Ходасевича «северная Пальмира» чужда географически и близка культурно: Петербург — это Пушкин и поэзия, это дух творчества, но это и символ русской ночи, наступающей эпохи упадка. Здесь обозначаются главные направления развития мысли, задается тон книги; однако подлинная «ночь» в ее пространстве наступит позже, и во второй строфе петербуржцы, оставив свои «убогие заботы», все-таки слушают стихи героя. Дальше это уже невозможно, хотя искаженное до пародии применение стихов находим в небольшом цикле «Окна во двор». Противопоставляя бескорыстное вдохновение лукавому практицизму, Ходасевич не столько выделяет национальные различия, сколько подчеркивает композиционную границу, обозначенную в стихотворении «Вдруг из-за туч озолотило...» — это последняя

попытка героя отсрочить погружение во тьму, которое все же начинается в цикле «У моря».

Стоит отдельно сказать о третьем стихотворении книги «Весенний лепет не разнежит...». Серьезной ошибкой было бы вслед за В. Вейдле видеть в словах «Я полюбил железный скрежет / Какофонических миров...» (I, 250) «общую направленность книги»⁴. Во-первых, почти все остальные части цикла говорят об обратном, во-вторых, если и полюбил, то «странной любовью» — С.Г. Бочаров недаром сравнил это чувство с тем, как Флобер «любил» своих буржуа⁵. В книге «Державин» Ходасевич утверждал, что поэт должен слышать музыку своего времени, как бы тяжело это ни давалось. Кроме того, он настаивал, что «субъект стихотворения не равняется автору»⁶, необходимо добавить: только похож на автора в определенный промежуток времени. Контекст книги свидетельствует о том, что Ходасевич и его герой стремятся преодолеть хаос и мрак, преобразовать прозу жизни в высокую поэзию.

Ночь преследует героя и овладевает им (часть 4-я цикла «У моря», строфы 6—7), далее читатель оказывается в непроглядной атмосфере «берлинских» стихов, где свет зыбок и случаен, а вокруг кишат чудовища («Нет, не найду сегодня пищи я...», «С берлинской улицы...», «An Mariechen» и др.). После Германии Ходасевич жил в Италии, и книга вновь отражает маршрут автора; мрак на время рассеивается, однако заключительные строки «Соррентинских фотографий», в которых отрицается истинность памяти, возвращают к суровому настоящему.

Ряд «парижских» стихотворений, завершающих книгу, открывает листком «Из дневника», где речь идет о непостижимости мира — в суе и во мраке не видна его красота, а век человека слишком короток. Личность здесь искажается до неузнаваемости («Перед зеркалом»), существование лишено какого-либо смысла («Окна во двор», «Бедные рифмы»), безнадежна попытка хоть что-то оживить в опустошенном сердце героя «Баллады». Исследователи нередко сильно преувеличивают «сочувственную основу» стихов «Европейской ночи». Подчиняясь заклтому вдохновению, сочиняя постылые песни — см. стихотворение 1927 г. «Ночь» (I, 311), — поэт не ищет оправданий для своих вульгарных героев: ведь они не столько жертвы, сколько создатели «тьмы», охватившей мир.

Стихотворение «Джон Боттом», предпоследнее в книге, следует толковать в том же ключе — слишком значимо его место между «Балладой» и «Звездами», слишком много ассоциаций возникает при их взаимодействии. Мысль, образуемая в фокусе трех текстов, — лучше бы герою умереть в начале «ночи» (подобное пожелание адресовано ранее немецкой девушке Марихен). Проклятие 1914 году как сроку, с которого мрак охватил мир, показывает, что для автора смерть символическая —

то существование, которое влачат другие герои книги, — намного хуже гибели реальной.

Заключительное стихотворение «Звезды» (1925) подтверждает, что мир «европейской ночи» является большой пародией на божественный замысел, заслуживающей лишь «очистительного огня» (I, 269). Город освещен электричеством и такими «звездами», какие могут возникнуть только в кривом зеркале (ранее, в стихотворении «Под землей», был вывернут наизнанку творческий акт, а «синема» в «Балладе» косвенно окарикатуривает весь «Божий мир»). Однако четыре последних стихотворения книги утверждают вечную красоту мироздания, только иногда неразличимую во тьме времен: «Не легкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой / Твой мир, горящий звездной славой / И первозданною красой» (I, 294). Именно «всю жизнь» Ходасевич сквозь сомнения и искушения рвался к свету и звездам.

Такова доминанта всех его поэтических книг, рассмотренных в динамике, поначалу инстинктивная, а затем подкрепленная теорией о «пути зерна» тяга к гармонизации бытия, которую отражает форма сборников-циклов поэта. «Все во всем», свет во тьме и мрак среди света — вот бытие, если взглянуть в него, не пугаясь временного отчаяния. Статика отдельного стихотворения книги, взятого «само по себе», отражает лишь промежуточное настроение на долгом пути. То, что Ходасевич отрицал, он мог принять парой страниц раньше или позже, затем отвергнуть вновь, и, наверное, презрения у него в целом больше, чем примирения. Поэтому к нему, как к никакому другому поэту, уместно отнести знаменитые стихи Блока: «Простим угрюмство — разве это / Сокрытый двигатель его?..».

Об особом отношении Ходасевича к личности и творчеству Пушкина сказано литературоведами многое. Показательно, что первая монография о нем на русском языке посвящена именно этой проблеме, и осмысление наследия поэта осуществляется И.З. Сурат сквозь призму его пушкинистики. «Ходасевич среди современников своих, как и вообще среди русских поэтов, остается единственным, для кого... Пушкин — это все», — писал В. Вейдле в 1927 г. К работе над книгой статей о Пушкине Ходасевич приступил весной 1923 г., уже будучи автором многочисленных публикаций о великом поэте и признанным специалистом в этой сфере (с 1920 г. появляются упоминания о задуманной биографии, даже существовал договор с издательством Сабашниковых). В 1924 г. вышла книга под названием «Поэтическое хозяйство Пушкина» (напечатана в Ленинграде). Многочисленные просчеты издателей побудили Ходасевича поместить в журнале «Беседа» «Письмо в редакцию», где автор «снял с себя ответственность за ее содержание» (III, 397).

К 100-летию юбилею со дня гибели великого поэта Ходасевич опять планировал выпустить его биографию. Однако дело не пошло, и вместо нее была опубликована книга «О Пушкине» (Берлин, 1937), которую следует рассматривать как итог пушкиноведческой деятельности автора — несмотря на все сложности, сопровождавшие работу, и вынужденные компромиссы. Решение о том, чтобы дать редакции 1937 г. новое заглавие, как показывает письмо к А.Л. Бему, было принято вынужденно.

Но, с другой стороны, Ходасевич и сам должен был чувствовать, что предлагает подписчикам не вполне ту книгу, что вышла более десятилетия назад. К этому времени он уже привык, физически не выдерживая газетной горячки, перепечатывать свои старые статьи под новыми названиями, зачастую с минимальными изменениями, и в шутку именовал это «самоплагиатом». К юбилею от поэта ждали новой работы, о которой сообщалось в эмигрантской периодике, и было не совсем удобно так вот явно переиздавать свой прежний труд. Конечно, отказаться от старого концептуального заголовка, явно превосходящего нейтральный «О Пушкине», было непросто. Дело в том, что здесь рассматривается именно «поэтическое хозяйство», т.е. нечто организованное, взаимосвязанное, упорядоченное, а все это имеет прямое отношение к самому ядру мировидения Ходасевича. В книге под названием «О Пушкине» могли быть собраны самые разнообразные вещи, тогда как вынесение на первый план «хозяйства» диктовало особый угол зрения и многое говорило об авторе, для которого образцовыми поэтами были «домовитый» Державин и хозяйственный, бережливый Пушкин.

Ходасевич полагал, что все творчество Пушкина — в своем роде одно произведение, цельность которого может быть мысленно восстановлена. Но некоторые большие элементы этой симфонии, которую создает всякий незаурядный художник, составлены им лично; в циклах «самоповторения» (заявленная в предисловии тема работы) они словно подчеркнуты и вынесены на обозрение публики, так что Ходасевич, писавший о другом поэте, выражал подобное подобным, пытаясь формой своей книги продемонстрировать пушкинское единство в многообразии.

Эта книга, вопреки внешней «пестроте», представляет собой целостность самого высокого уровня благодаря единству методологии («способа чтения» Пушкина) и главной теме. Исследование Ходасевича приближается к монографии и в композиционном отношении: построение книги ориентировано на линию жизни героя, текст «обрамлен» его младенчеством и гибелью. Статьи единообразно озаглавлены и не датированы, их объединяют «угол зрения» автора и принципы отбора материала. Зачины и концовки глав весьма похожи один на другой и одна на другую, а обрываются многие заметки цитатами, зачастую переходящи-

ми из статьи в статью. Первые части почти не содержат ссылок на прозу Пушкина — он «еще молод» в пространстве книги. Но после того как Ходасевич воспроизводит строку из романа («лета к суровой прозе клонят»), выдержек из нее становится все больше, поскольку в соответствии с биографическим уклоном построения автор подтверждает справедливость самохарактеристики героя.

При этом более всего интересуют критика два мотива: «экономия», «бережливость», или автореминисценции у Пушкина, и связь между его жизнью и творчеством. Концентрируя внимание на переключках у великого поэта, Ходасевич тем самым как бы предлагает подсказку и в отношении собственного наследия, единой «симфонии», порядок в которой должен быть прочувствован и открыт. Это второй план внешне разрозненной, но внутренне цельной книги о столь же обманчиво дискретной поэтической вселенной другого автора.

Книга **«Некрополь»** — вершина прозы Ходасевича; произведение построено как подобие автобиографии (от Петровской до Горького), в нем остается неизменной общая установка на вскрытие объективной истины — о личности, о времени, о творчестве, о мире в целом. В выборе того, что считать правдой, Ходасевич мог сомневаться, но он всегда стремился найти сокровенную сущность явления, посмотреть на него с некоторого расстояния и охватить целиком. Смерть, примиряющая противоречия и позволяющая автору «Некрополя» осмыслить весь жизненный путь героя, является здесь отправной точкой рассказа. Немалое значение для мемуариста, по всей видимости, имела смерть Горького (1936) — к этому периоду поэт успел проводить почти всех друзей прошлого и предчувствовал собственный близкий конец.

Работа над книгой продолжалась вплоть до последних месяцев жизни [см. дату под очерком «Андрей Белый» и вставку в «Брюсове», демонстративно нарушающую хронологию (IV, 37)], однако Ходасевич уже не мог ждать ухода некоторых других «сопутников», чьи портреты потенциально украсили бы «Некрополь» и с большей полнотой отразили бы облик эпохи. Так, были еще живы некоторые значимые для него писатели, например Б. Садовской (в 1925 г. Ходасевич даже опубликовал статью его памяти, поверив ложному известию о смерти), К. Бальмонт и др. Поэтому состав книги определяет не только чутье художника, но и «физический» фактор. Уже к середине 1920-х годов эти очерки воспринимались в качестве единого текста («серии»), ткань повествования в котором естественно связывается образом «я» от предисловия до последних слов заключительного очерка «Горький» («не забуду»).

Первая часть книги, «Конец Ренаты», служит своего рода общим введением и предлагает читателю определенный взгляд на символизм и его деятелей, здесь же намечаются характеры и портреты, детализиро-

ванные в последующих очерках (Андрей Белый, Брюсов). Ходасевич определяет «дух эпохи», говорит о трагическом разрыве между жизнью и творчеством писателя-декадента. Сказать правду о туманном и лживом времени — так можно обозначить задачу автора в первых частях книги. Портрет Брюсова в следующем очерке сразу противопоставлен газетным карикатурам, внешняя экзотика — приземленной реальности. Таким и показан «Falsus Valerius» (IV, 36) во всем тексте, где «быть» резко контрастирует с «казаться». «Очень вероятно, что на каждый вопрос есть не один, а несколько истинных ответов», — произносит он (IV, 22). И далее от темного начала, демонического злодея Брюсова Ходасевич переносит внимание на светлого «ангела» Андрея Белого, даже извиняясь за то, что придется говорить и о его недостатках. «Я долгом своим (не легким) считаю — исключить из рассказа лицемерие мысли и боязнь слова... Истина не может быть низкой, потому что нет ничего выше истины. Пушкинскому «возвышающему обману» хочется противопоставить *нас возвышающую правду*: надо учиться чтить и любить замечательного человека со всеми его слабостями... Такой человек не нуждается в прикрасах. Он от нас требует гораздо более трудного: полноты понимания» (IV, 42). Статья о Брюсове, вся построенная на разоблачениях, не предварялась подобными оговорками — «целостное изображение» там достигалось за счет указаний на немногие положительные качества героя, которого вряд ли относил Ходасевич к категории по-настоящему замечательных людей.

Муни, как и Петровская, интересен не столько литературным наследием, сколько жизнетворчеством, он «выражал нечто глубоко характерное для того времени. Он был *симптом*, а не *тип*» (IV, 68). Следующий очерк «Гумилев и Блок» написан не непосредственно после смерти героев, а, как «Муни», к 10-летней годовщине. Его центральное положение обусловлено тем, что в нем говорится о конце эпохи, и последняя фраза текста не может не иметь символического значения: «Пьесу велели снять с репертуара» (IV, 94). Объединила Гумилева и Блока смерть, а не Ходасевич, вынужденный сопоставлять две мало схожие личности. Примечательно, что антагонизм Гумилева и Блока сравним с противостоянием Брюсова и Белого даже в деталях.

Символистская эпоха, тихо отходявшая сама по себе, все-таки была прервана насильственно, и для автора «Некрополя» концом «пьесы» стал 1921 год. Игра завершилась, и оставшиеся очерки посвящены писателям, сформировавшимся как бы вне символизма, перенявшим у него внешние приметы, но, по сути, независимым от времени: таковы пушкинист Гершензон, декадент Сологуб, крестьянский поэт Есенин, романист Горький, которые могли появиться всегда и везде. Галерея лживых персонажей, прерванная Блоком и Муни, обретает свое отражение, и

центральное место в этом противоположном ряду занимает Гершензон, среди качеств которого важнейшим является искренность, или *«чистота правды»* [выделено Ходасевичем (IV, 102)]. Сологуб, к примеру, писал так, будто и не было никаких общественных сдвигов, оставался самим собой при любых обстоятельствах, и это ставит его рядом с Гершензоном и «бесконечно правдивым» Есениным.

Заключительное положение очерка о Горьком обусловлено в том числе и его последними строками, в которых Ходасевич прямо возвращается к началу «Некрополя», самой ранней по времени создания его части («Брюсов»), о которой судит один из героев книги. В этом контексте слова «не забуду» (IV, 182) приобретают обобщающее значение для целого, для всей эпохи, фиксируемой здесь навсегда. Жертвы символизма и революции, какими предстают персонажи, показаны Ходасевичем так, чтобы пробудить в читателе понимание личности каждого. «Ключ» к ней обнаруживается в литературном наследии либо в воспоминаниях о личных встречах, творчество и жизнь же, по Ходасевичу, неразделимы. Как свидетельство современника, как историко-литературный труд и, наконец, как произведение искусства «Некрополь» является в своем роде уникальным опытом, к которому будут снова и снова обращаться исследователи и читатели.

Личность и творчество Ходасевича навсегда останутся образцами искреннего, самоотверженного служения русскому Слову. Он работал над своими книгами тщательно и кропотливо (на каждую уходило, за исключением периода подъема в начале 1920-х, пять-шесть лет), стремясь поведать о том, что Вселенная разумна, что каждый может испытать ощущение счастья, о котором говорится в стихотворении «Обезьяна»:

...И в этот миг мне жизнь явилась полной,
И мнилось — хор светил и волн морских,
Ветров и сфер мне музыкой органной
Ворвался в уши, загремел, как прежде... (I, 173).

Значение его наследия исчерпывающе обозначил Набоков в статье-некрологе 1939 г.: «Крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии, он останется гордостью русской поэзии, пока жива последняя память о ней». «...Ходасевич для России спасен... — сказано далее, — положение он занимает особое: счастливое одиночество недоступной другим высоты»⁷.

¹ Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 308. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

² Вейдле В. Петербургская поэтика // Н. Гумилев. Собр. соч.: В 4 т. Репринтное изд. М., 1991. Т. 4. С. XVI.

- ³ Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 358.
⁴ Вейдле В.В. Поэзия Ходасевича // Рус. лит. 1989. № 2. С. 157.
⁵ Литература русского Зарубежья: 1920—1940. М., 1993. С. 207.
⁶ Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 193.
⁷ Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2000. Т. V. С. 587— 588.

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Эмиграция для Марины Ивановны Цветаевой (1892—1941) все-таки не была изгнанием и чужбиной. Скорее возвращением и встречей: с мужем, детством, судьбой. 11 мая 1922 г. с дочерью Ариадной она отправляется из Москвы через Ригу в Берлин, где должна была после четырехлетней разлуки увидеться с мужем С.Я. Эфроном. В ноябре 1917 г. их разлучила революция, разразившаяся в стране. *Личные* обстоятельства непреодолимо ограничивали право выбора и предопределили *вынужденный* поступок Цветаевой: бывший белый офицер не мог вернуться в красную Москву, поэтому уезжать нужно было ей. С 1 июля 1921 г., когда Цветаева получила письмо от С. Эфрона из Константинополя, эта решимость постоянно крепла. Тем более что как поэт она ни в чем не теряла: ни в той трагической тональности, которая появилась в стихах начала 20-х годов и которой не в состоянии было затмить кратковременное чувство счастья от едва ли возможной еще недавно встречи; ни в качестве немногочисленной аудитории, на которую она — при возрастающем *герметизме* ее поэзии — все меньше и меньше надеялась; ни даже в России, чувство к которой так и не стало ностальгически-изгнанническим, как у В. Набокова в 1920-е годы:

И тоскуют впадины ступней
по земле пронзительной твоей.
«К Родине», 1924¹

Или:

Наш дом на чужбине случайной,
где мирен изгнанника сон,
как ветром, как морем, как тайной,
Россией всегда окружен.
«Родина», 1927 (С. 408)

Россия для Цветаевой — один из многих и далеко не самый частый повод к созданию стихотворения. Во всяком случае, Германия, Чехия и Франция встречаются в стихах 1922—1939 гг. не реже. Тема Родины у Цветаевой вызывает не острую тоску, но превращается в резон куда более значимый, чем ностальгия: приглашает к разговору о собственной душе и становится еще одним шагом в сторону самоизоляции от окружающего мира. Поэтому Цветаева никогда не скажет с обидой:

Благодарю тебя, отчизна,
за злую даль благодарю!
Тобою полн, тобой не признан,
я сам с собою говорю.

«Благодарю тебя, отчизна...» (С. 463)

Впрочем, и серьезных чаяний на воскресение прежней России (в отличие от Набокова: см., например, стихотворение «Россия» 1922 г.: «Родная, мертвая, я чаю воскресенья / и жизнь грядущую твою!») она тоже питать никогда не будет, ибо «Той страны на карте — / Нет, в пространстве — нет... Той России — нету. / Как и той меня»². Для Цветаевой разлука с родиной перерастает элегическую грусть и обиду и осмысливается отныне, после России (именно так назывался сборник стихов 1928 г.), в позитивном — одическом — ключе. И в этом смысле ближайшим ее предшественником является Державин, особенно с его неординарной лексической интенсивностью.

Кончина дочери Ирины, уверенность в том, что мужа уже нет в живых, тяжелейшие зимы 1919—1921 гг., собственная готовность расстаться с жизнью и едва уцелевшей дочерью Ариадной порождают новую поэтическую стратегию, которая начинает вырабатываться на рубеже 1910—1920-х гг. Например, в цикле «**Разлука**» (1921), посвященном — уже без всякой на то надежды — «Сереже», находим эту решимость на последний шаг, обнажение самого механизма трагедии с кальвинистской *беспоощадностью к себе*:

Тихонько
Рукой осторожной и тонкой
Распутая пути:
Ручонки — и ржанию
Послушная, зашелестит амазонка
По звонким, пустым ступеням расставанья (II, 28).

И далее:

Последняя прелесть,
Последняя тяжесть:
Ребенок, у ног моих
Бьющий в ладоши.

Но с этой последнею
Прелестью — справлюсь,
И эту последнюю тяжесть я —
Сброшу (II, 32).

Если Цветаевой и приходится столкнуться с проблемой выбора, то носит он характер сугубо стилистический. Цветаева испытывает недовольство своей прежней поэтической техникой, поскольку ограниченная клавиатура символистской традиции с ее семантической и мелодической расплывчатостью и скудным по составу словарем полностью были

исчерпаны ею к 1916 г. Обогащение происходит за счет пристальной переработки фольклорных, песенных и даже романсных источников, но по-настоящему нового звучания пока так и не удается достичь. Создается полное впечатление, что всякая устойчивость и определенность (т.е. традиционность в литературном смысле этого слова) претят поэтической системе Цветаевой уже в это время. Она выбирает путь внутренней драматизации (в противовес гармонизации) стиха, его качественного обновления за счет расширения диапазона звучания, выработки новой смысловой интонации. И к моменту отъезда процесс этот мучительно затянулся, приводя Цветаеву в отчаяние.

По этой причине отъезд за границу скорее обнадеживает, чем пугает неизвестностью. И дело здесь, как видим, даже не в Эфроне, во всяком случае, не только в нем — ибо он лишь *вынужденный* фактор отъезда. Думается, что на поступок Цветаевой повлиял еще один достаточно веский аргумент: разлука с Россией оборачивается «возвращением на родину» [совсем как у любимого в отрочестве Гейне, о котором у нее сказано: «...брак мой тайный: / Слаще гостя и ближе, чем брат...» (II, 258)], возвращением в Германию (ибо «русского родней немецкий») из России, ставшей к тому времени чужбиной и остававшейся ею до смерти поэта в августе 1941 г.:

Но и с калужского холма
Мне открывалась она —
Даль — тридевятая земля!
Чужбина, родина моя! (II, 302)

Невозможность возвращения в прежнюю Россию однозначно и предельно жестко формулируется в «Стихах к сыну» (1931), т.е. еще тогда, когда о реальной возможности возвращения даже не подозревали ни сам Эфрон, ни дочь, ни тем более сын Георгий:

Нас родина не позовет!
Езжай, мой сын, домой — вперед —
В свой край, в свой век, в свой час, — от нас —
В Россию — вас, в Россию — масс,
В наш-час — страну! в сей-час — страну!
В на-Марс — страну! в без-нас — страну! (II, 299)

Та же мысль внятно выражена и в ее письмах 1931–1932 гг.: «Все меня выталкивает в Россию, в которую — я *ехать не могу*. Здесь я *не нужна*. Там я *невозможна*. <...> ...[там] меня раз (на радостях) и — два! — упекут. Я там не уцелею, ибо негодование — моя страсть (а есть на что!). <...> Там мне не только заткнут рот непечатанием моих вещей — там мне и писать их не дадут»³.

Однако в конечном счете и Германия, и Чехия, и Франция — при всей любви и нежной привязанности к ним — оборачиваются мнимой

величиной: и с географической, и с психологической, и даже с метафизической точки зрения. Отъезд из страны своей юности (Россия) в страну своего детства и прочитанных в подростковом возрасте книг (Германия), само это вспять-путешествие во времени ради обретения себя лишь расширило — в перспективе всей жизни поэта — представление о повсеместном отсутствии искомого. В одной из дневниковых записей начала 30-х годов эта мысль предстает Цветаевой во всей своей ослепительной и бесповоротной ясности: «Я внезапно осознала, что я *всю жизнь* прожила за границей, абсолютно отъединенная — за границей чужой жизни — зрителем: любопытствующим (не очень!), сочувствующим и уступчивым — и никогда не принятым в чужую жизнь — что я *ничего* не чувствую, как они, и они — ничего — как я — и, что главное чувств, — у нас были абсолютно разные двигатели, что то, что для них является двигателем — для меня просто не существует — и наоборот (и *какое* наоборот!)»⁴.

Эта самохарактеристика удивительно созвучна тому, что Вяч. Иванов отметил в... И. Анненском, лирике и драматурге, еще в 1910 г.: «...личность, освободившую свое индивидуальное сознание и самоопределение от уз устарелого бытового и религиозного коллектива, но оказавшуюся взаперти в себе самой, лишенную способов истинного единения с другими, не умеющую выйти наружу из ею же самой захлопнутой наглухо двери своей клетки...»⁵.

Нельзя исключать того, что именно Анненский, возможно, даже неосознанно для Цветаевой, сыграл решающую роль в оформлении ее нового поэтического принципа. И если у того же Г. Иванова вектор лирического движения направлен изнутри вовне, вплоть до пределов этого мира и далее, то у Цветаевой извне — в себя, в «единоличье чувств». Поэтому границы мира и жизни в ее поэтической системе не расширяются, а сужаются, буквально вытесняя поэта *из* своих рубежей. Сопротивляясь «выталкиванию», поэтика Цветаевой стремится к присвоению любого объекта путем вживания в себя, увеличения удельного веса собственной души. Но так или иначе, Цветаева становится поэтом перехода и выхода *из пределов* задолго до пересечения пограничного рубежа между Россией и остальной Европой. Выход из границ сначала возникает как литературный прием (преодоление поэтической речью рамок строки, строфы, стихотворения в целом), а затем превращается и в способ существования. Эта схема появляется еще в «русских» стихотворениях («Вифлеем», «Посмертный марш») и настойчиво будет повторяться вплоть до конца творчества:

Уединение: уйди
В себя, как прадеды в феоды.
Уединение: в груди
Ищи и находи свободу.

Чтоб ни души, чтоб ни ноги —
На свете нет такого сада
Уединению. В груди
Ищи и находи прохладу.

Кто победил на площади —
Про то не думай и не ведай.
В уединении в груди —
Справляй и погребай победу

Уединения в груди.
Уединение: уйди,
Жизнь! (II, 319).

Резкий и категорический прием переноса и в рамках произведения разрушает «правильные» очертания стиха и строфы, а выйдя за его пределы (отдельно отстоящее и ни с чем не рифмующееся слово «жизнь») вообще исторгает поэта с территории самой жизни, декларируя ее автономность от творчества и утверждая независимый от нее статус поэзии. Таким образом, на момент отъезда из России Цветаева вышла на исходный рубеж той поэтики, которая в дальнейшем станет определять ее отношение к бытию и даст — в предельном развитии — реакцию отторжения и неприемлемости мира:

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ (II, 360).

В. Ходасевич, с которым Цветаева по-настоящему сошлась (посреди больших и малых эмигрантских распрей) только в апреле 1934 г., так определял духовную задачу эмигрантского поэта: «...свою эмиграцию пережить как трагедию, а не как неудачу...»⁶. В случае Цветаевой приходится говорить не столько о том, что *эмиграция* переживается как трагедия, сколько о том, что *всякое* человеческое *существование* мыслится как она.

И действительно, на уровне содержания большинства произведений поэта речь ведется не о личной трагедии (личный повод умеет преодолеваться уже в ранних стихах), но о трагичности вообще, выявляемой в любом материале: русском и немецком фольклоре, литературе французского средневековья и Ренессанса, древнегреческих мифах и библейских сюжетах. Иначе говоря, трагедия мыслится и ощущается поэтом как априорное состояние человека, основополагающая категория его бытия — вне зависимости от времени и пространства. Основополагающая настолько, что сама Цветаева не то что не избегает возможности столкновения с ней, но зачастую и провоцирует это столкновение — особенно на уровне переживания *языка*, который превращается в своеобразный метод постижения всеобщей трагичности существования.

Характер этого постижения поясняет И. Бродский в эссе о Цветаевой «Поэт и проза»: «Отбрасывание лишнего, само по себе, есть первый крик поэзии — начало преобладания звука над действительностью, сущности над существованием. <...> Поэзия это не “лучшие слова в лучшем порядке”, это — высшая форма существования языка. Чисто технически, конечно, она сводится к размещению слов с наибольшим удельным весом в наиболее эффективной и внешне неизбежной последовательности. В идеале же — это именно *отрицание языком своей массы и законов тяготения* (выделено нами. — С.К.), это устремление языка вверх — или в сторону — к тому началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это — движение языка в до(над)жанровые области, т.е. в те сферы, откуда он взялся»⁷.

Однако это утверждение отнюдь не означает, что речи Цветаевой была присуща сугубая «надмирность». В эссе «Об одном стихотворении» Бродский продолжает развивать свою мысль: «Ровно наоборот: Цветаева — поэт в высшей степени посюсторонний, конкретный, точностью деталей превосходящий акмеистов, афористичностью и сарказмом — всех. Сродни более птице, чем ангелу, ее голос всегда знал, над *чем* он возвышен; знал, *что* — там, внизу (верней, *чего* — там — не дано)»⁸. Возможно, поэтому одна из вечных цветаевских тем — тема разлуки и «разминовения» как единственно должной формы существования. В одном из писем 1926 г. она признается: «Я, когда люблю человека, беру его с собой всюду, *не расстаюсь с ним в себе*, усваиваю, постепенно превращаю его в воздух, которым дышу и в котором дышу, — и всюду и в нигде. Я совсем *не умею вместе* (курсив наш. — С.К.), ни разу не удавалось. Умела бы — если бы можно было нигде не жить, все время ехать, просто — не жить. <...> Когда я без человека, он во мне целей — и цельней. Жизненные и житейские подробности, вся жизненная дробь (жить — дробить) мне в любви непереносна, мне стыдно за нее, точно я позвала человека в неубранную комнату, которую он считает моей»⁹.

«Разминовение» происходит не только между разными людьми, но и в каждом человеке, поскольку даже личное бытие не самодостаточно, ему имманентно трансцендентное начало как основа трагизма существования. Будучи последовательным метафизиком и помня о том, что все конечное наводит на мысль о бесконечном гораздо чаще, чем наоборот, Цветаева не пренебрегает в стихах конкретикой и буквальностью. Напротив, она показывает все стадии превращения рассматриваемого объекта в его чертеж, так как «Я — душа твоя: Урания: / В боги — дверь» (II, 204). Непрерывное сообщение земного и потустороннего, идентичность отсутствующего и присутствующего постигается у поэта через душевно-духовное восприятие. Причем у Цветаевой душевное напрямую связано с психофизическим, чувственным началом, поскольку фи-

зическое и потустороннее образуют нерасторжимое единство в пространстве человеческой души.

Показательно, что стих Цветаевой сопровождается зачастую интенсивной жестикуляцией. Лирическое движение у нее, как правило, начинается с резкого физического движения, демонстрации телесной мощи или — по мере убывания физической субстанции — немощи, ибо «Прислуживают — жесты / В Психеином дворце» (III, 117); «Завораживающая! Крест / На крест складывающая руки» (II, 93); «Ты запомни вжим / В правое плечо» (II, 119); «...За трепетом уст и рук / Есть великая тайна...» (II, 173); «Перстов барабанный бой / Растет...» (III, 35); «Зубы / Втиснула в губы» (III, 38); «Руку о руку слышно» (III, 45); «...Мертвой раковиной / Губы на губах» (III, 49).

Любое состояние либо переживание рассматриваются Цветаевой в процессе метаморфозы: поворота, изгиба, шага, касания, нервного мимического движения, — и неизменно в одном направлении: в глубь себя. Всякий объект — и прежде всего собственная душа — осознается как изменчивый, текучий в своей сокровенной сути, уподобляясь воде, ручью (см., например, цикл 1923 г. «**Ручьи**»). Поэтому всякий атрибут телесности становится эквивалентом вечной изменчивости, особенно если он сопровождается болевыми ощущениями, ибо боль — самое отчетливое свидетельство преходящности и в то же время подлинности плоти:

Точно гору несла в подоле —
Всего тела вдоль!
Я любовь узнаю по боли
Всего тела вдоль.
«Приметы» (II, 245)

Эта психофизическая составляющая сближает Цветаеву, как это ни странно, все с тем же И. Анненским (хотя он никогда не входил в круг ее поэтических интересов), причем даже в большей степени, чем это принято считать по отношению к Ахматовой и Гумилеву: «В недоумении открыл я мертвеца... / Сказать, что это я... весь этот ужас тела...» («У гроба») ¹⁰; «Каждым нервом жду отбоя / Тихой музыки бывшего» («Перед закатом»; 64); «Тело скорбно и разбито, / Но его волнует жуть, / Что обиженно-сердито / Кто-то мне не даст заснуть» («Тоска маятника»; 123) (курсив наш. — С.К.).

Такого, конечно, нет ни у Брюсова, ни у Блока, которых не только Цветаева могла бы считать своими «учителями». Однако поэтическая традиция начала XX в. пошла не за Блоком, а именно за Анненским с его «ужасом тела» и тоскливой бездомностью вокзала («Трилистник вагонный»). Этому же голосу будет вторить и Мандельштам в 30-е годы, а Ахматова с высоты своего поэтического и исторического опыта произ-

несет: он «...был предвестьем, предзнаменованьем / Всего, что с нами после совершилось». А «Прерывистые строки», написанные в 1909 г. автором «Тихих песен» и «Кипарисового ларца» незадолго до смерти, неожиданно перекликаются с **«Поэмой конца»** Цветаевой своим рваным, нервическим ритмом:

Зал...
Я нежное что-то сказал,
Стали прощаться,
Возле часов у стенки...
Губы не смели разжаться,
Склеены...
Оба мы были рассеяны,
Оба такие холодные
Мы...
Пальцы ее в черной митенке
Тоже холодные <...>
Губы хотели любить горячо,
А на ветру
Лишь улыбались тоскливо...
Что-то в них было застыло,
Даже мертво...
Господи, я и не знал, до чего
Она некрасива (С. 155—156).

Но все-таки высшим бытийным статусом в поэтическом мире Цветаевой обладает не тело (даже если оно и является продолжением, точнее, преддверием души), а голос, «человечность» которого и означает превосходство над мертвой материей. В этом и состоит его, голоса, экзистенциальная сущность — самодостаточная и замкнутая в себе, наиболее соответствующая орфическому принципу пения как онтологического абсолюта. И неизбежная изоляция поэта «в себя, в единоличье чувств» лишь обостряет характер отношений с языком, определяя сложную диалектику голоса и смысла.

Если для Вяч. Иванова — лингвиста и философа в первую очередь и лишь затем поэта — вместилищем истины («домом бытия») является присноданный язык, то для Цветаевой — именно голосовое усилие, речь с ее интонационными подъемами и срывами. Это разграничение можно было бы уподобить соссюрдовской дихотомии, если бы вопрос не касался бытийного статуса вещи, если бы он замыкался только на системности языка и функциональном аспекте речи. Поэзия размыкает эту гегелевскую «дурную бесконечность» объяснения одного через другое, предлагая иное — иерархическое — соотношение. Для Вяч. Иванова актуальней «внутренняя форма» слова, его исконное — едва ли не этимологическое — значение. Собственно, его филологическая выучка располагает к построению иерархии значений, а каждый символ в соотно-

шении с другими приобретает необычайную семантическую весомость. Иванов уплотняет эти семантические гнезда невероятно виртуозно, выстраивая свою парадигму на уровне значения, символического именования идеи, но не на уровне речевого целого.

У Цветаевой, напротив, онтологический статус приписывается не словообразу, а самому голосовому усилию. Речь идет именно о звучании, «гудении», а не о членораздельном слове. И звучание это (а в поэтическом мире Цветаевой буква метафорически уподобляется телу, а звук — духу) создает почти физическое ощущение удушья, перехода из воздушного пространства не в без-воздушное, а — за-воздушное (как, например, в «Новогоднем» или «Поэме воздуха»). Иначе говоря, в лирике уже середины 1920-х годов происходит существенное перераспределение компонентов поэтической системы, при котором «для целостности [стиха] нужно не то, что входит в слово как часть, а то, во что само слово входит как часть, — интонация»¹¹.

Поэтика произведений этого периода творчества все более тяготеет к неопределенности семантического значения и несамочетности отдельного слова, строится на звучании этих слов в составе целого — стиха, строфы, произведения в общем. По этой же причине интонационные экстремы уводят стих от мелодической расплывчатости ранних стихотворений, выполненных в духе гармонического однообразия символистов, через ритмическую выдержку «песенного» стиха (фразы точно укладываются в строчки, а симметрия подчеркивается рефренами) — к живой интонации самозабвенного говорения:

Сню тебя иль снюсь тебе, —
Сушь, вопрос седин
Лекторских. Дай, вчувствуюсь:
Мы, а вздох один!
И не парный, спаренный,
Тот, удушье двух, —
Одиночной камеры

Вздох: еще не взбух
Днепр? Еврея с цитрою
Взрыд: ужель оглох?
Что-то нужно выправить:
Либо ты на вздох
Сдайся, на всесущие
Все, — страшась прошу —
Либо — и отпущена:
Больше не дышу.

«Поэма воздуха» (III, 139)

Порывистость и своеволие синтаксиса здесь едва удерживаются метрической структурой. М.Л. Гаспаров, рассуждая о мелодии и ритме у Цветаевой, отмечает: «На фоне четкого ритма еще выразительнее по-

рывистость синтаксиса, на фоне своевольного синтаксиса — четкость ритма. Так складывается ощущение укрощения стихии порядком, естества — искусством, хаотическая энергия страсти превращается в направленную энергию стихотворения»¹². Непрерывность же говорения достигается виртуозным использованием переносов, которые во всех текстах Цветаевой имеют серьезное метафизическое обоснование: с одной стороны, они преодолевают дискретность, прерывистость и бессмысленность бытия, распространяют порядок, присущий поэтическому тексту, на хаос окружающей жизни; с другой — сообщают предмету речи текучесть и подвижность, одушевляя его, подобно «орфической песне».

В этом смысле начальные строки цикла **«Поэты»** («Поэт — издаleка заводит речь. / Поэта — далеко заводит речь» [II, 184]) следует понимать буквально: смысл исчерпывается не количеством сказанных слов, а интенсивностью говорения. Возгонка речи — а не тема или идея — становится залогом и гарантией восхождения, построения поэтической иерархии, вертикали мироздания:

От высокаторжественных немот
До полного попрапия души:
Всю лестницу божественную — от:
Дыхание мое — до: не дыши! (II, 120)

С этой точки зрения для поэта не бывает ни запретных, ни банальных тем; важно лишь, из какого далека речь будет заведена и к каким пределам она вознесет своего носителя. В таком случае длинноты действительно «блаженны», а плетение семантической вязи приравнено к «словесному чванству».

Если трансцендентное представляет собой перевод зримого объекта в его незримую сущность, то *пение* для Цветаевой и обеспечивает эту непрерывную связь между земным и потусторонним. Стихотворение само по себе осуществляется на границе внешнего и внутреннего (внутреннего — т.е. запредельного и всеобщего, поскольку душа для Цветаевой — категория метафизического порядка). Стихотворение — это подвижное, текучее состояние перехода («Поэт... / Сопровождающий поток! / Или поток, плечом пловца / Сопровождающий певца?» [II, 343]), когда видимое (буквы) превращается в слышимое (звуки), в менее видимое, в более внутреннее. Процесс трансцендирования, таким образом, основан на преодолении пространственно-временных (а также субъектно-объектных) отношений средствами поэтической речи, которая становится местом взаимообратимости одного в другое (я — в не-я, воздуха — в не-воздух, звука — в смысл), пространством, в котором только и возможно обретение подлинного бытия:

Так, пространством всосанный,
Шпиль роняет храм —

Дням. Не в день, а исподволь
Бог сквозь дичь и глушь
Чувств. Из лука — выстрелом —
Ввысь! Не в царство душ —
В полное владычество
Лба. Предел? — Осиль:
В час, когда готический
Храм нагонит шпиль
Собственный — и вычислив
Все, — когорты числ!
В час, когда готический
Шпиль нагонит смысл
Собственный...

«Поэма воздуха» (III, 144).

В «Новогоднем» это подлинное бытие обретается также не между жизнью и смертью, но в третьем, новом состоянии: одновременном пребывании в жизни и смерти — подобно Сивилле (цикл *«Сивилла»*, 1922), выывшей сразу и из мира живых, и из мира мертвых:

Что мне делать в новогоднем шуме
С этой внутренней рифмой: Райнер — умер.
Если ты, такое око смерклось,
Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть.
Значит — тмится, допойму при встрече! —
Нет ни жизни, нет ни смерти, — третье,
Новое... (III, 134)

Это качество поэзии Цветаевой действительно роднит ее с Рильке, перепиской и узнаванностью которого она так дорожит и с физической кончиной которого не может смириться ни в «Новогоднем», ни в автобиографической прозе «Твоя смерть». Но не потому, что смерть кажется противоестественной, а потому, что Цветаева стремится превратиться в самого Рильке: живая — в не-живого — чтобы одушевить его — навсегда. И. Бродский в эссе «Девяносто лет спустя» говорит о Рильке: «Он — поэт изоляции. И умение изолировать свой субъект — его сильная сторона. Дайте ему субъект, и он немедленно превратит его в объект, изымет его из контекста и проникнет в его сердцевину, наделив его своей исключительной эрудицией, интуицией и даром аллюзий. В результате получается, что субъект, колонизированный интенсивностью его внимания и воображения, становится его собственностью. Смерть, в особенности смерть другого, безусловно, оправдывает такой подход»¹³.

В связи с этим целесообразно, на наш взгляд, говорить об особом орфическом комплексе лирики Цветаевой, в основе которого лежит познание действительности путем слиянности с последней, или, пользуясь языком формальной логики, трансформация субъектно-объектных отношений до максимальной степени совмещения «я» художника и ок-

ружающего его познаваемого пространства. Подобное совмещение оказывается возможным благодаря постоянной корреляции звука и смысла. В этом Цветаева смыкается даже не столько с Рильке, сколько с его мифическим героем — пра-поэтом Орфеем.

Коль скоро у Цветаевой бытие человека приравнено к *бытию-в-песне*, речь оказывается сильнее смерти — хотя бы потому, что язык способен вместить в себя всю полноту бытия, в том числе и ухода в потусторонность, в то время как смерть исключает говорение, не способна охватить его собой. Поэтому мифологический Орфей, спустившийся в подземное царство Аида за возлюбленной, равно как и библейский псалмопевец Давид, превращаются в персонификацию этого *голоса*, самой *поэзии*, которая извечно выражает покорность и дерзновение самому небытию:

Пел же над другом своим Давид,
Хоть пополам расколот!
Если б Орфей не сошел в Аид
Сам, а послал бы голос

Свой, только голос послал во тьму,
Сам у порога лишним
Встав, — Эвридика бы по нему
Как по канату вышла...

Как по канату и как на свет,
Слепо и без возврата.
Ибо раз голос тебе, поэт,
Дан, остальное — взято.

«*Есть счастливицы и счастливицы...*» (II, 323)

Орфей разорван своим горем надвое, как впоследствии будет разорван менадами (в случае Цветаевой Орфей и сам превращается в менаду — «самораздирающуюся» песню), но пока он поет в настоящем моменте, в нем оказываются сняты время и смерть. Эта «разорванность», «расчлененность» Орфея выражается у Цветаевой даже на уровне лингвистической проработки лексического материала: слово зачастую разлагается на отдельные морфемы. Смысл этой разделенности следует видеть, пожалуй, в том, что только таким способом можно выявить пра-значение слова — то, что составляло сущность объекта еще до его именования в песне первопевца. Расчлененность эта означает и саму разорванность Орфея, и первопеснь, пред-песнь (в поэтической терминологии Рильке: *Vor-Gesang*), которая предшествовала всему и объединяла одновременно обе части бытия.

Принцип орфизма, следовательно, заключается в том, что песнь, оплаченная жизнью легендарного героя, возрождает его к новой жизни: она сама становится последней, воплощая в себе отныне всю целостность

бытия — жизнь и смерть в их единстве. Орфическая метаморфоза в том и состоит, что поэт перепоручает свой *голос* адресату послания, создавая тем самым эффект «присутствия отсутствующего» в целостности и единстве противоположных начал бытия. Это превращение и становится местом рождения голоса как онтологического абсолюта, стихотворения как реорганизованного времени.

На этом постулате зиждется вся поэтическая теология Цветаевой: именно язык задает иерархию мироздания, подвижность и живость человеческой речи определяет динамичность и градационный характер цветаевской безмерности:

Сколько раз на школьном табурете
Что за горы там? Какие реки?
Хороши ландшафты без туристов?
Не ошиблась, Райнер — рай — гористый,
Грозовой? Не притязаний вдовьих —
Не один ведь рай, над ним другой ведь
Рай? Террасами? Сужу по Татрам —
Рай не может не амфитеатром
Быть. (А занавес над кем-то спущен...)
Не ошиблась, Райнер, Бог — *растущий*
Баобаб? Не Золотой Людовик —
Не один ведь Бог? Над ним другой ведь
Бог?

«Новогоднее» (III, 135)

Стандартная, к примеру, теология Вяч. Иванова, основанная на неизменном покое, сильно проигрывает поэтической версии цветаевского рая, лишённого конечности и пребывающего в вечном движении. Бог ее теологии противоположен христианскому (точнее — «церковному») Богу: последний — абсолютное и самодостаточное бытие, где нет времени, движения, изменения; цветаевский — абсолютное становление, изменение, ускользание. Также для Цветаевой невозможна и замена человека его «идеями», ибо идея (энтелехия) — вечна и неизменна, в то время как человек (и особенно поэт) находится в непрестанном изменении, в непрекращающемся становлении и у-становлении собственной иерархии мироздания в соответствии со своей верой — в поэзию, ее всегда живой голос.

¹ Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М., 1997. С. 392. Далее произведения Набокова цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

² Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2: Стихотворения. Переводы. С. 290—291. Далее произведения Цветаевой цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

³ Цит. по: Кудрова И.В. После России. Марина Цветаева: годы чужбины. М., 1997. С. 208.

- ⁴ Там же. С. 252.
- ⁵ *Иванов Вяч.И.* О поэзии Иннокентия Анненского // Вяч.И. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994. С. 174.
- ⁶ *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922—1939. С. 356.
- ⁷ *Бродский И.* Соч.: В 8 т. СПб., 1999. Т. 5. С. 134—135.
- ⁸ Там же. С. 153.
- ⁹ Цит. по: *Кудрова И.В.* Указ. соч. С. 133.
- ¹⁰ *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 56. Далее произведения Анненского цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.
- ¹¹ *Гаспаров М.Л.* Слово между мелодией и ритмом // М.Л. Гаспаров. Избр. тр.: В 3 т. М., 1997. Т. 2: О стихах. С. 151.
- ¹² Там же. С. 153—154.
- ¹³ *Бродский И.* Письмо Горацию. М., 1998. С. CCXLVII—CCXLVIII.

ГЕОРГИЙ ИВАНОВ

Эмигрантская критика не раз провозглашала Георгия Владимировича Иванова (1894—1958) первым поэтом русского зарубежья, хотя точнее было бы отнести сказанное к двум последним десятилетиям его жизни. После смерти В. Ходасевича и отъезда М. Цветаевой в Россию, а В. Набокова к «другим берегам» практически некому было соперничать с Г. Ивановым в известности. Недостатка во внимании и признании поэтического таланта (пусть и не единодушном) поэт не испытывал, скорее даже тяготился им. Так, поэты «парижской ноты» считали его лучшим среди «своих» (надо полагать, чтобы заручиться поддержкой столь авторитетной «петербургской» традиции), однако стиль «ноты» «был и уже и мельче собственно ивановской поэтики, светил ее отраженным светом»¹.

Безусловно, нужно согласиться с В. Крейдом, который писал, что в своих стихах 1920—1950-х годов Г. Иванов «проходит через круг настроений “парижской ноты”, через отчаяние, нигилизм, разъедающую иронию, мистические прозрения, интерес к истории, лирику дневникового характера»², что «всегда в художественных поисках ему сопутствовало чувство меры, точный вкус, культура стиха, мастерство, поэтичность»³. Но опираясь лишь на мастерство и поэтичность, вряд ли можно получить даже приблизительное представление о значительности Г. Иванова-поэта. Думается, речь здесь надо вести не о качестве и техническом совершенстве его стихов (цеховая выучка обязывает к этому априори), но о мотивации самой «возможности» поэзии в *эмиграции* как особом экзистенциальном состоянии.

Каждый из поэтов-эмигрантов по-своему переживает отъезд из России, но общее в этом переживании все-таки есть: безнадежность возвра-

щения и отношение к эмиграции как к *личному* испытанию. Даже М. Цветаева возвращается в 1939 г. отнюдь не в Россию русского языка и уж точно не в ее географические пределы:

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно —
Где совершенно одинокой

Быть...
...Мне все равно...
...из какой людской среды
Быть вытесненной — непременно —
В себя, в единоличье чувств⁴.

Психологизм Цветаевой слишком буквален и телесен, чтобы надеяться, подобно В. Набокову, на метафизическое возвращение книгами. Причем заведомая обреченность этого предприятия осознается в полной мере: «Той России — нету, как и той меня».

Справедливо отмечено, что «для литературного поколения Георгия Иванова понятие “эмиграция” утратило случайно-ситуационный оттенок, стало объемным и всепоглощающим, наполнилось онтологическим содержанием»⁵. Эмиграция становится глубинным метафизическим (как у Г. Адамовича) или экзистенциальным (как у Г. Иванова) обоснованием поэзии. *Личное испытание* перерастает характер бытового поступка или житейского случая и становится способом самоидентификации с помощью поэзии. Причем такое отношение к эмиграции характерно именно для поколения Г. Иванова. Цветаева, например, будучи всего на два года старше, далеко не сразу приходит к такому пониманию ситуации изгнания: возможно, потому, что «русского родней» был немецкий. Для нее, действительно, эмиграция — уход в себя, в «единоличье чувств», движение вспять в сторону детства. Отсюда проистекает и то недоумение, которое сопровождает «возвращение на родину» и затягивается вплоть до начала 30-х годов: «Меня в Париже, за редкими, личными исключениями, ненавидят, пишут всякие гадости, всячески обходят и т.д. Ненависть к присутствию в отсутствии, ибо нигде в общественных местах не бываю, ни на что ничем не отзываюсь»⁶.

Есть в этой вынужденной изоляции некое гордое упоение собой и болезненная обида на своего потенциального читателя/издателя, на которого возлагаются слишком большие и неоправданные надежды. Ситуация эмиграции воспринимается лично, но не как «метафизическая удача» (Г. Адамович), а как «житейское волнение». Отсюда и постоянная озлобленность на «внешние» по отношению к поэзии обстоятельства (будто она, поэзия, из этих бесконечно внешних обстоятельств главным образом и не проистекает!), стремление «спрятаться» в язык, фольклор

лор, переводы, пресловутую «истерическую» интонацию, наконец — в самую себя. Причины этого недовольства (еще раз заметим: не собой, а обстоятельствами) «слишком человеческие», но всеобщие для русских изгнанников в целом, поэтому и не гарантируют права на исключительность. Цветаева пытается сопротивляться *бытовой* ситуации, наивно для поэта полагая, что она носит временный (а не вневременной) характер. «Присутствие в отсутствии» еще не стало для нее априорным принципом существования где бы то ни было: в Германии, Чехии, Франции, Советской России, повсюду.

Не то Георгий Иванов. Эмиграция дала ему неоценимую возможность остаться наедине со своим даром и состязаться с самим собой — возможность едва ли не гибельную, но в то же время единственно спасительную, когда не традиция и не цеховые, корпоративные интересы «диктуют строку», а собственное отчаяние. Ведь, по сути, перед всей литературной эмиграцией встал один и тот же вопрос о смысле *личного* бытия (а не быта!): «Что я из себя представляю, лишенный всего и даже России?»; «Можно ли рассчитывать на поэзию тогда, когда существование становится все невыносимей, ненужней и бессмысленней?»

Подобно Г. Адамовичу, Г. Иванов покидает Россию (осенью 1922 г.), надеясь вернуться. Каждый из них не сразу решается навсегда связать свою жизнь с эмиграцией. Ведь один первоначально ехал в служебную командировку (составление театрального репертуара), а другой навестить родственников в Ницце. Вероятно, прежде чем остаться, каждый из них взвешивал все аргументы «за» и «против». Последняя же мотивация, по всей вероятности, сводилась именно к возможности остаться наедине с самим собой и окончательно уяснить свою состоятельность в поэзии. Ситуация неподдельного отчаяния тем и оказалась предпочтительней, что предлагала не декадентско-экспериментальные условия (как сказано в позднем стихотворении Г. Иванова: «берегись декадентской отравы»), а предельно жестко и однозначно поставила свои требования: не драма с «клюквенным соком», а трагедия с «гибелью всерьез», не «светлая печаль», но глубинная неизбывная тоска перед ясной неизбежностью небытия. Этой однозначности долго сопротивлялась Цветаева, эта однозначность не воспринималась Набоковым как единственный данный вектор существования: у него всегда оставалась возможность выбора между английским и русским — глоссарием, порядком слов, образом мысли, наконец. Собственно, его отъезд из России не стал следствием развития его поэтической стратегии или идеологического несогласия. Это был вполне «житейский» поступок: дальнейшее обучение в Кембридже.

Для Г. Иванова мотивация оказалась куда глубже. Свойства поэтического мышления, сложившегося еще в России, были перенесены на

бытовую ситуацию: «...он всегда был поэтом эмиграции, только сперва эмигрировал из натуральной России в рафинированную культуру, а потом — в предначертанную ему экзистенцию»⁷. Одной лишь поэзии ради нужно было остаться в эмиграции, которая обернулась для Г. Иванова даже не столько изгнанием, сколько добровольным уходом в сторону одиночества, свободы и — конечно — смерти.

Несмотря на то что поэт приехал в Германию, будучи уже автором шести книг стихов и вполне состоявшимся художником, окончательной твердой убежденности в подлинности своего дара у Г. Иванова не было. Много лет спустя в письме к Р. Гулю (от 10.03.1956) он говорит об этих сомнениях: «...Вы в моей доэмигрантской поэзии не очень осведомлены. И плюньте на нее, ничего путного в ней нет, одобряли ее в свое время совершенно зря»⁸. Е. Витковский справедливо замечает: «Георгий Иванов (сорок лет спустя) был прав, но лишь отчасти. Прозорливые люди (Гумилев и Ходасевич прежде всего) видели поэзию Иванова в правильном свете: перед ними был не столько поэт, сколько вексель, некая присяга, смысл которой сводился к двум словам: “буду поэтом”. И поэтом Иванов стал, и оплатил вексель — всей жизнью»⁹. Всей жизнью в эмиграции, добавим мы, которая и сделала из него Поэта.

Еще до революции наиболее чуткие и тонкие критики, главным образом Гумилев, Жирмунский и Ходасевич, обратили внимание на ряд несомненных достоинств поэзии Г. Иванова. Первый с присущей ему пронизательностью отметил не столько технические достоинства стихов молодого поэта, сколько некую мировоззренческую «подкладку» его творчества: «Автор “Горницы” Георгий Иванов дорос до самоопределения. Подобно Ахматовой, он не выдумывал самого себя, но психология фланера, охотно останавливающегося и перед пестро размалеванной афишей, и перед негром в хламиде красной, перед гравюрой и перед ощущением, готового слиться с каждым встречным ритмом, слиться на минуту без всякого удовольствия или любопытства — эта психология объединяет его стихи»¹⁰. Иначе говоря, психология лирического героя ранних книг Г. Иванова — психология обычного прохожего, туриста, осматривающего достопримечательности незнакомого города и воспроизводящего их с фотографической точностью, причем даже в цвете, что, признаться, довольно необычно для эпохи безоговорочного господства черно-белых целлулоидов.

У самого Иванова ни разу не встречается уподобление глаза поэта объективу фотоаппарата (зато есть линза увеличительного стекла!), но фокус его поэтического видения никогда не бывает размыт, всегда отчетлив и резко наведен. Гумилев был прав, говоря об «инстинкте созерцателя», присутствующем в ранних стихах поэта, но не совсем точен, полагая, что этот инстинкт желает от жизни «прежде всего зрелища». В

самой зрелищности как таковой у Г. Иванова заинтересованности нет, «но ему хочется говорить о том, что он видит, и ему нравится самое искусство речи»¹¹. Бытие-в-мире, таким образом, становится способом перехода к бытию-в-слове. Любое столкновение с реальностью, даже ничтожное, случайное по своему поводу, воспринимается как предлог к *говору*, которое *пока* еще *обладает* высшим онтологическим статусом. Разумеется, при таком инстинктивном стремлении быть поэтом во что бы то ни стало отбору материала значения не придается. При всей ясности и зоркости поэтического видения Г. Иванова в первых книгах ему присуща, с одной стороны, всеядность и избыточность, а с другой — беспристрастность и отчужденность.

О первом свойстве Гумилев пишет: «Мир для него распадается на ряд эпизодов, ясных, резко очерченных, и если порою сложных, то лишь в Понсон дю Терайлевском духе. Китайские драконы над Невой душат случайного прохожего, горбун, муж шансонетной певицы, убивает из ревности негра, у уличного подростка скрыт за голенищем финский нож...»¹². Отчужденность же первый «синдик» связывает с «эпической сухостью и балладной энергией», присваивая Г. Иванову титул «талантливового адепта занимательной поэзии, поэзии приключений»¹³. Здесь Гумилев, вероятно, поспешно приписывает петербургским стихам начинающего поэта эпичность образов, выдавая желаемое за действительное. Своей эпической оптикой поэта-авантюриста и путешественника он не уловил тончайшие, но весьма надежные психологические механизмы лирики Г. Иванова. «Ничтожный повод к говорению», вытягивающий за собой весь улов «звездной рыбы», всегда связан у автора «Горницы», «Вереска» и «Садов» не с эпической описательностью, но с почти интимной лирической заинтересованностью особого рода, о которой сам поэт в 1954 г. скажет так:

Я люблю безнадежный покой,
В октябре — хризантемы в цвету,
Огоньки за туманной рекой,
Догоревшей зари нищету...

Тишину безымянных могил,
Все банальности «Песен без слов»,
То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилев¹⁴.

Психологическая мотивировка, получившая возгонку из ничтожного повода, немыслима без Анненского и является, конечно, выучкой петербургской, сдержанной и только сильнее окрепшей «под бурю судеб». Эпичности требовала от стихов цеховая принадлежность, за отступничество от которой можно было поплатиться благосклонностью «мэтра» и местом в корпорации. «Инстинкт созерцателя» влечет поэзию Г. Ива-

нова к постижению целокупности бытия, в которой принципиально нерасчленимы субъект и объект.

Особенно это заметно в стихотворениях, сюжеты которых подсказаны живописными или графическими произведениями. Много говоря об изобразительности лирики поэта, практически никто из исследователей не заметил этой характернейшей для его раннего творчества черты. Разве что все тот же Н. Гумилев, обмолвившись о «психологии фланера», отмечает готовность лирического героя Г. Иванова остановиться в том числе и перед *гравюрой*. Но помимо гравюр в стихах поэта встречаются и литографии, и панно, и живописные полотна, причем преимущественно старых мастеров фламандской школы (достаточно упомянуть такие стихотворения, как «Тяжелые дубы, и камни, и вода...», «Есть в литографиях старинных мастеров...», «Как я люблю фламандские панно...» или «На лейпцигской раскрашенной гравюре...»).

Для мастеров фламандской школы характерны, в частности, четкость и точность линий, графическому элементу принадлежит решающая роль в установлении сложных композиционных соотношений, колористическая гамма богата и чиста, а живописные образы жестко взаимосвязаны и почти сливаются с детально выписанным сложным пейзажем. Техника художников Фландрии становится, таким образом, иллюстрацией поэтических принципов раннего Г. Иванова:

Как хорошо и грустно вспоминать
О Фландрии непрехотливом людe:
Обедают отец и сын, а мать
Картофель подает на плоском блюде.

Зеленая вода блестит в окне,
Желтеет берег с неводом и лодкой.
Хоть солнца нет, но чувствуется мне
Так явственно его румянец кроткий;

Неяркий луч над жизнью трудовой,
Спокойной и заманчиво нехрупкой,
В стране, где — воздух, пахнувший смолой,
И рыбаки не расстаются с трубкой (I, 149).

Образ цельного сильного человека, физически и душевно здорового, живущего в гармонии с природой, придает сферическую завершенность поэтическому мироощущению автора. Остановленное в едином мгновении историческое время, обладающее всей полнотой бытия, приобретает особое свойство: оно становится внутренним, так как связано с глубоко личностным переживанием («...Но чувствуется мне...»). Как и всякое экзистенциальное время, оно качественно, конечно и неповторимо, а точность и ясность линий в совокупности со скупой пластичностью образов и гармоничностью композиции образуют особый

способ видения, а значит, и отношения к жизни. Поэтическая экзистенция оказывается у Г. Иванова интенциональна, открыта и направлена на бытие в Культуре.

Такую же экзистенциальную функцию выполняют в лирике Г. Иванова пейзажи, близким подобием которых становятся живописные полотна Клода Лоррена (Желле):

Но тех красот желанней и милей
Мне купы прибрежных тополей,
Снастей узор и розовая пена
Мечтательных закатов Клод Лоррена (I, 142).

Полотна этого крупнейшего французского пейзажиста XVII в. отличаются возвышенно-лирическим настроением и носят скорее элегический характер. Их непременным атрибутом становится бескрайняя даль (зачастую вид на море из гавани). Полотна художника отличает мастерство, тонкость и разнообразие передачи света. Обычно избегая резких контрастов, Лоррен очень убедительно передает градации света и переходы светотени, а золотистая тональность (кстати, чрезвычайно характерная и для ранних стихотворений поэта) и тщательная, но мягкая и сдержанная живописная манера придают картинам гармоническую завершенность.

Однако ландшафты эти (и в частности, картина «Вечер» (1663), которую, вероятнее всего, имеет в виду Г. Иванов в стихотворении) носят умозрительно-отвлеченный, воображаемый характер, поэтому в целом замысел большинства произведений художника по существу исчерпывается взглядом вдаль, сопровождающимся прихотливой игрой солнечного света. Для Г. Иванова подобный пейзаж становится едва ли не метафизическим обоснованием собственной поэтики: отстраненный взгляд, брошенный на первый, «случайный» объект стимулирует потенциальные возможности поэтической речи с ее затейливо-утонченной интонационной и словесной игрой.

Для предэмигрантской ивановской лирики характерной становится также ситуация оставленности, покинутости в этом мире, выход из которой возможен не благодаря сложившимся основам существования, но лишь за счет личного бытийного самоопределения. Для поэта ни Февраль, ни даже Октябрь 1917 г. не казались экзистенциальной катастрофой, поскольку все-таки имели свой вполне постижимый внутренний смысл. Чего не скажешь о смысле личного существования, поисками которого был обеспокоен Г. Иванов еще в ранней лирике. И если «главный синдик» требует от молодого автора культурной рефлексии над этим чувством бытийного самоопределения, то «инстинкт созерцателя» (именно неосознаваемый пока инстинкт) сопротивляется ему. Действительно, к 1917—1921 гг. в ивановских стихах все чаще появля-

ются строки, с содержательной точки зрения никак не регламентированные акмеистической поэтикой:

С чуть заметным головокруженьем
Проходить по желтому ковро,
Зажигать рассеянным движеньем
Папиросу на ветру.
«В середине сентября погода...» (I, 213)

Или:

Холодеет осеннее солнце и листвою пожелтевшей играет,
Колыхаются легкие ветки в синеватом вечернем дыму —
Это молодость наша уходит, это наша любовь умирает,
Улыбаясь прекрасному миру и не веря уже ничему.
«Холодеет осеннее солнце...» (I, 217)

Здесь скорее обнаруживается непосредственное влияние поэзии И. Анненского, чем цеховая выучка Гумилева. Это «говорение» не от имени Культуры, а от себя самого; это первые серьезные попытки трансцендирования за рамки невыносимой для личного существования эмпирической реальности в надежде обрести чувство собственного бытия-в-мире.

Иначе говоря, еще в доэмигрантский период творчества поэта последовательно и прочно вырабатываются черты его зрелой поэтики: повышенная рефлексия в ситуации экзистенциальной покинутости, нерасчлененная целостность субъекта и объекта, интенциональность бытия, разработка внутреннего психологического ландшафта и отношение к поэзии как онтологическому абсолюту. Неумолимое и планомерное развитие этих творческих принципов, сумму которых можно было бы назвать «поэтикой ухода», и «вытесняют» Г. Иванова первоначально в ситуацию культурной, затем внутренней и лишь после географической эмиграции. Поэтому есть все основания утверждать вслед за Р. Гулем не только то, что «русский экзистенциализм Г. Иванова много старше сен-жерменского экзистенциализма Сартра»¹⁵, но и что доэмигрантское и эмигрантское творчество поэта представляет собой художественное единство, организованное по одним и тем же принципам; что Г. Иванов — поэт чрезвычайно последовательный и гармоничный в своем развитии.

В эмиграции Г. Иванов выпустил четыре поэтических книги: в 1922 г. в Берлине были переизданы **«Сады»**, вышедшие еще в Петрограде годом ранее; наиболее известной из прижизненных поэтических книг Г. Иванова стали **«Розы»**, увидевшие свет в Париже в 1931 г.; избранное под названием **«Отплытие на остров Цитеру»** было опубликовано в Берлине в 1937 г.; наконец, сборник **«Стихи»**, включивший произведения 1943—1958 гг. и подготовленный самим автором, вышел через несколько месяцев после его смерти в доме престарелых «богопротивного» го-

родка Иер-ле-Пальмье близ Ниццы. Все эти книги поражают единством мироощущения и последовательностью реализации поэтической установки, оформившейся еще в доэмигрантский период биографии автора, но с той лишь разницей, что к художественному миру Г. Иванова добавилась еще одна составляющая — категория Ничто. Именно она определяет мироощущение поэта, превращая его из просто трагического в невыносимо отчаянное, и непосредственно дооформляет стихотворную технику, делая ее еще более скупой и сдержанной.

Уже в «Розах» экзистенция Г. Иванова стремится трансцендироваться в Бога или Ничто в поисках внеположенного оправдания этого мира, становясь ведущей составляющей его поэтического сознания:

Должно быть, сквозь свинцовый мрак,
На мир, что навсегда потерял,
Глаза умерших смотрят так.
«В тринадцатом году, еще не понимая...» (I, 277)

Или потом в «Стихах»:

Расстреливают палачи
Невинных в мировой ночи —
Не обращай вниманья!
Гляди в холодное ничто,
В сияньи постигая то,
Что выше пониманья.
«Лунатик в пустоту глядит...» (I, 341)

Ледяной и пронзительный взгляд, брошенный на мир едва ли не из потусторонней области, *«инстинктом созерцателя»* назван быть уже не может (хотя, заметим, этому «инстинкту» и обязан). Запредельная или, в наиболее мягких случаях, пограничная — между жизнью и смертью, как и само искусство, — позиция Г. Иванова отнюдь не случайна, а вполне осознана, если не сказать больше — математически выверена и продумана:

Так и надо. Голову на грудь
Под блаженный шорох моря или сада.
Так и надо — навсегда уснуть,
Больше ничего не надо.
«Глядя на огонь или дремля...» (I, 256)

Чистописание «парижской ноты», этого редуцированного варианта акмеизма, на фоне ивановской лирики, еще в России вышедшей за рамки цеховых предписаний, выглядит мнимым утешением и экзистенциальной дезинформацией. И в этом состоит принципиальная разница между Г. Адамовичем и Г. Ивановым: первый ищет утешения, но даже если его не находит, то, по крайней мере, не теряет в него веры; второй на это утешение не то что не упоает, но не верит в него вообще. Именно

об этом «атеизме» говорится в знаменитом, но так и не понятом современниками поэта, стихотворении «Хорошо, что нет Царя...». Как пишет А. Пурин, «вся семантика этого страшного, гениального и чрезвычайно характерного стихотворения начисто отвергает любые попытки его ситуационного, скажем — политического, прочтения. Речь тут идет не об убийстве в Ипатьевском доме, а о смерти без воскресения. Понятно: если *эмиграция* — зримый посюсторонний мир, то *Россия*, синонимичная *Царю* и *Богу*, — потусторонний мир души и бессмертия. Россия — душа, но ее, согласно Иванову, нет. Нет и бессмертия. Нет рая»¹⁶. Перед нами не эмигрантская тоска по географическим пределам, но та самая экзистенция, которая стремится к Ничто, переносится в сферу метафизического:

И нет ни России, ни мира,
И нет ни любви, ни обид —
По синему царству эфира
Свободное сердце летит.
«Закроешь глаза на мгновенье...» (I, 275)

Или в «Отплытии на остров Цитеру»:

Россия счастье. Россия свет.
А, может быть, России вовсе нет...

Россия тишина. Россия прах.
А, может быть, Россия — только страх.

Веревка, пуля, ледяная тьма
И музыка, сводящая с ума.

Веревка, пуля, каторжный рассвет
Над тем, чему названья в мире нет.
«Россия счастье. Россия свет...» (I, 299)

«Инстинкт созерцателя», или, другими словами, искусство поэзии, вывело поэтику Г. Иванова «за пределы жизни и мира», где определенность утрачена, а бытие, лишённое гарантий, действительно лишь благодаря личному самоопределению. Возникающая при этом парадоксальность и неоднозначность взгляда на мир объясняется положением лирического субъекта в «пограничной» области между жизнью и смертью, поэтому любое явление начинает теперь пониматься как минимум двояко:

Звезды синеют. Деревья качаются.
Вечер как вечер. Зима как зима.
Все прощено. Ничего не прощается.
Музыка. Тьма.
«Звезды синеют. Деревья качаются...» (I, 303)

Либо:

Так иль этак. Так иль этак.
Все равно. Все решено

Колыханьем черных веток
Сквозь морозное окно...

Но тому, кто тихо плачет,
Молча стоя у окна,
Ничего уже не значит,
Что задача решена (курсив наш. — С.К.).
«Так иль этак. Так иль этак...» (I, 309)

Даже сама двойственность предстает попеременно то единством, «неразрывным сияньем» добра и зла («Ни светлым именем богов...»), то вдруг утрачивает свою целостность, вполне ощутимо предвещая «Распад атома»:

Да, я еще живу. Но что мне в том,
Когда я больше не имею власти
Соединить в сознании одном
Прекрасного разрозненные части.
«Душа черства. И с каждым днем черствей...» (I, 258)

Соединить их не в силах даже надмирная музыка поэзии, которая в системе координат зрелого Г. Иванова тоже перестала быть онтологическим абсолютом:

И ничего не исправила,
Не помогла ничему,
Смутная, чудная музыка,
Слышная только ему.
«Медленно и неуверенно...» (I, 291)

Музыка мне больше не нужна.
Музыка мне больше не слышна...
«Музыка мне больше не нужна...» (I, 302)

Но только с этой музыкой и связано последнее упование поэта на личное спасение и даже оправдание мира:

Приближается звездная вечность,
Рассыпается пылью гранит,
Бесконечность, одна бесконечность
В леденеющем мире звенит.
Это музыка миру прощает
То, что жизнь никогда не простит.
Это музыка путь освещает,
Где погибшее счастье летит.
«Это месяц плывет по эфиру...» (I, 298)

Оправдание опять-таки не полное и абсолютное, а весьма сомнительное, ибо, как пишет автор в «Распаде атома», «жизнь больше не понимает этого языка. Душа еще не научилась другому» (II, 18). Еще в стихотворении «По улицам рассеянны мы бродим...» из книги «Розы» возникает этот мотив:

По улицам рассеянно мы бродим,
На женщин смотрим и в кафе сидим,
Но настоящих слов мы не находим,
А приблизительных мы больше не хотим (I, 280).

Язык искусства, культуры вообще оказывается непригодным к передаче смысла жизни; он слишком ненастоящ и условен, помнит о гармонии, которой в естественном мире больше нет, поэтому «...и бессмыслица искусства / Вся, насквозь, видна» (I, 354); поэтому и нет уже доверия к художникам, нет упования на спасение через преображающую силу творчества:

Художников развязная мазня,
Поэтов выпренная болтовня...

Гляжу на это рабское старанье,
Испытывая жалость и тоску:

Насколько лучше — бляенье баранье,
Мычанье, кваканье, кукареку (I, 368).

Эти звуки, во всяком случае, больше ассоциируются с подлинным, хотя и ужасным (ведь бляенье, мычанье и т. д. уже не членораздельная человеческая речь) бытием. Всякие развязность и выпренность воспринимаются как знак фальшивого, иллюзорного существования, знак ложной экзистенции, которая в большей мере принадлежит «вчера», блаженному неведению предыдущих поколений. «Мировое уродство» требует от души человека иных усилий, нежели грациозное скольжение по «гладкой поверхности жизни»: «Душе страшно. Ей кажется, что отсыхает она сама. Она не может молчать и разучилась говорить. И она судорожно мычит, как глухонемая, делает безобразные гримасы. «На холмы Грузии легла ночная мгла» — хочет она звонко, торжественно произнести, славя Творца и себя. И с отвращением, похожим на наслаждение, бормочет матерную брань с метафизического забора...» (II, 18).

Среди многочисленных и, главным образом, недоуменных отзывов на «Распад атома» — одно из центральных произведений Г. Иванова-поэта, — лишь рецензия В. Ходасевича отличается проницательностью и взвешенной обоснованностью оценок. Однако и она не дает (из-за многих ситуативных моментов) представления о значимости произведения для самого автора. Ходасевич-поэт верно замечает: «Новая книга Георгия Иванова вообще гораздо ближе к его стихам, нежели может показаться с первого взгляда. <...> Построена она на характернейших стихотворно-декламационных приемах, с обычными повторами, рефренами, единоначатиями и т.д. Словом, эта небольшая вещь... представляет собою не что иное, как несколько растянувшееся стихотворение в прозе или, если угодно, лирическую поэму в прозе, по приемам совсем не но-

вую, но сделанную, как я уже говорил, с большим литературным умением»¹⁷.

Ходасевич-критик и «неоклассицист» пытается четко разграничить тему и идею, провести разделение на мотивы и образы, сосредоточивает внимание на «сделанности» произведения и неточностях при цитировании Пушкина. Даже верно подмеченная синхронность выхода в свет «Распада атома» и «Отплытия на остров Цитеру» не помогает догадаться о смысле этой «сделанности» в сочетании с резкой физиологичностью, хотя ключ к пониманию «лирической поэмы в прозе» подсказан самим Ивановым: «Я хочу говорить о своей душе простыми, убедительными словами. Я знаю, что таких слов нет» (II, 19).

Автор, иначе говоря, намеренно обостряет ситуацию двойственности, теперь уже столь характерной для его творчества, и пытается сказать о самом важном на языке отсутствия слов: сказать о распаде — на языке распада, когда слово вслед за миром тоже утратило свою определенность. Главное остается произнесенным, сказанное же — лишь «приблизительные слова» (в том числе и *преднамеренно* неточные цитаты из Пушкина), которых «уже не хочется», но новых слов, подходящих для передачи этого *главного*, еще никем не найдено и придумано быть не может. Найти эти слова — все равно что обрести Бога. Но в системе почти буквально декартовых координат Г. Иванова присутствие Всеблагое невозможно («Хорошо, что Бога нет...»), а значит, смысл жизни не может быть предписан извне и является мнимой величиной.

Следовательно, «мировое уродство» как высшее воплощение бессмыслицы заслуживает ответа по правилам искусства — еще одной мнимой величины в художественном мире поэта. Одна кажимость поощряет к жизни другую — и их зеркальные отражения тонут друг в друге, порождая отчаяние находящегося между ними человека, которому только и остается, что верить себе: «Уже не принадлежа жизни, еще не подхваченный пустотой... На самой грани. Он раскачивается на паутине. Вся тяжесть мира висит на нем, но он знает — пока длится эта секунда, паутинка не оборвется, выдержит все. Он смотрит в одну точку, бесконечно малую точку, но пока эта секунда длится, вся суть жизни сосредоточена там» (II, 33).

Герой «Распада атома» ощущает смысл своего существования в кратчайшем и одновременно бесконечно длящемся мгновении, не принадлежащем ни «мировому уродству», ни искусству, этому остановленному, убитому, «выпотрошенному» мгновению, которое «не что иное, как охота за все новыми и новыми банальностями»: «Знаешь ли ты, что это? Это наша неповторимая жизнь. Когда-нибудь, через сто лет, о нас напишут поэму, но там будут только звонкие рифмы и ложь. Правда здесь. Правда этот день, этот час, это ускользающее мгновение» (II, 23).

Этот принцип зеркальных отражений, множащих до бесконечности друг друга, оказывается подобен образу из более позднего стихотворения, о котором В. Ходасевич, к сожалению, знать уже не мог:

1

Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья.

Я верю не в непобедимость зла,
А только в неизбежность поражения.

Не в музыку, что жизнь мою сожгла,
А в пепел, что остался от сожженья.

2

Игра судьбы. Игра добра и зла.
Игра ума. Игра воображенья.
«Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья...»

Мне говорят — ты выиграл игру!
Но все равно. Я больше не играю.
Допустим, как поэт я не умру,
Зато как человек я умираю (I, 321).

Наконец, это ключевое *событие* всей поэзии Г. Иванова отграничено от всех остальных и названо: «смерть» — смерть как физиологический процесс, как «воздух» распада, смерть без воскресения, которая одна лишь и обещает обретение подлинного бытия, освобождает каждое мгновение жизни от условности и самообмана. В этом смысле «Распад атома» действительно центральное произведение поэта, своеобразный комментарий к уже созданным и к еще ненаписанным стихам, к собственной поэтике. Более того, это ее образцовое воплощение, в котором, как в фокусе (вот где, оказывается, в очередной раз дал о себе знать «инстинкт созерцателя»!), собраны принципы всего творчества Г. Иванова — *Поэта*, критика, прозаика, мемуариста.

¹ Пурин А. Поэт эмиграции // Пурин А. Воспоминания о Евтерпе. Urbi: Литературный альманах. Вып. 9. СПб., 1996. С. 225.

² Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 485.

³ Там же.

⁴ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2: Стихотворения. Переводы. С. 315.

⁵ Пурин А. Указ. соч.

⁶ Цит. по: Крейд В. Поэзия первой эмиграции // Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 17.

⁷ Пурин А. Указ. соч. С. 226.

⁸ Цит. по: Витковский Е. «Жизнь, которая мне снилась» // Г.В. Иванов. Собр. соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 1: Стихотворения. С. 11.

- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 185.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же. С. 186.
- ¹⁴ Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 1: Стихотворения. С. 419. Далее произведения Г. Иванова цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- ¹⁵ Цит. по: Витковский Е. Указ. соч. С. 22.
- ¹⁶ Пурин А. Указ. соч. С. 226.
- ¹⁷ Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922—1939. С. 415—416.

ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ

Прочная поэтическая репутация Георгия Викторовича Адамовича (1892—1972) складывается еще в России, задолго до его отъезда в эмиграцию, причем во многом благодаря сдержанной и, несмотря на пристрастность, безупречной по точности оценок рецензии Н. Гумилева на первый сборник поэта «Облака» (1916): «В книге есть и совсем незначительные стихотворения, и стихотворения, которые спасает один блестящий образ, одна удачная строфа... Везде чувствуется хорошая школа и проверенный вкус, а иногда проглядывает своеобразие мышления, которое может вырасти в особый стиль и даже мировоззрение»¹. Эти слова можно было бы счесть и похвалой «мэтра», если бы бессменный предводитель Цеха поэтов не говорил их довольно часто и другим начинающим авторам. Вкус, удачный образ и школьное мастерство, отмеченные в рецензии, становятся знаком принадлежности к цеховой традиции, признаком доверия и покровительства со стороны Гумилева. И все-таки даже ему приходится отметить, правда, не без некоторого сожаления, что «он [Адамович] не любит холодного великолепия эпических образов, он ищет лирического к ним отношения (обычно на этом месте исследователи творчества Адамовича цитату обрывают, не считая нужным мотивировать “лирическое отношение” уже немаловажной для начинающего автора этической составляющей) и для этого стремится увидеть их *просветленными страданием*» (курсив наш. — С.К.)².

Гумилев продолжает: «...Звук дребезжащей струны — лучшее, что есть в стихах Адамовича, и самое самостоятельное»³. Сожаление-то как раз с этим «звуком» и связано, поскольку «подслушан» он у Ахматовой («О последнем я упомянул потому, что в книге порой встречаешь перепевы строчек Ахматовой»⁴), причем того периода, когда Гумилев весьма неодобрительно отзывался о ее стихах. С тем же чувством некото-

рой досады и «поэтической ревности» заходит речь и об И. Анненском: «...а для одного стихотворения (“Так тихо поезд подошел...” — С.К.) пришлось даже взять эпиграф из “Баллады” Иннокентия Анненского, настолько они совпадают по образам»⁵. «Пришлось взять» и «совпадают по образам» отнюдь не похвала, а желание оградить неприкосновенную память «учителя» от посягательств «какого-то» Адамовича.

Однако пронизательность Гумилева все же оказалась глубже и долговечней личных пристрастий. Он расслышал-таки и, можно сказать, даже подсказал эту тональность «дребезжащей струны» городского романа, в традициях которого живут и психофизический символизм Анненского, и трагическое, обморочное мирозерцание Блока:

Сухую позолоту клена
Октябрь по улицам несет,
Уж вечерами на балконах
Над картами не слышен счет,

Но граммофон поет! И трубы
Завинчены, и круг скрипит,
У попады ли ноют зубы
Иль околоточный грустит.

Вертись, вертись! Очарованиям
И призракам пощады нет.
И верен божеским сказаньям
Аяксов клоунский дуэт.

Но люди странны, — им не больно
Былые муки вспоминать
И хриплой музыки довольно,
Чтоб задышаться и рыдать...

«Сухую позолоту клена...»⁶

Граммoфон, «заезженная» пластинка и расстроенная гитара становятся едва ли не постоянными атрибутами доэмигрантской поэзии Адамовича. Следует отметить, что «звук дребезжащей струны» оказался в большей степени характерен для сборника **«Чистилище»**, в котором поэт соединил традиции городского романа и элегической поэзии конца XIX—начала XX в. Это особенно заметно в своеобразной литературной перелицовке чрезвычайно популярного в начале 10-х годов романа «Ямщик, не гони лошадей!», слова которого написаны Н.А. Риттером в 1905 г. и положены на музыку в 1914 г. Фельдманом:

Опять гитара. Иль не суждено
Расстаться нам с унылою подругой?
Как белым полотенцем бьет в окно
Рассвет, — предутренней и сонной выюгой.

Я слушаю... Бывает в мире боль,
Бывает утро, Петербург и пенье,

И все я слушаю..... Не оттого ль
Еще бывает головокруженье?

О, лошадей ретивых не гони,
Ямщик! Мы здесь совсем одни.
По снегу белому куда ж спешить?
По свету белому кого любить? (С. 165)

Систематическое использование переноса, придающего стихотворению разговорную интонацию, несовпадение лексико-грамматического членения фразы с границами ритмической единицы обнажают принадлежность текста именно к литературной, а не песенной традиции. Иначе говоря, городской романс трансформируется у автора в элегию, где фоном лирического переживания неизменно становится Петербург.

То, чего избегал в стихах Гумилев, но позволил себе Адамович, тогда же, в 1916 г., В.М. Жирмунский с научной сдержанностью назвал «элегическим характером», определив автора «Облаков» по ведомству весьма авторитетной традиции XIX столетия. Это же, по сути, сделал и «неоклассицист» В. Ходасевич, отметив, что «...говорить о г. Адамовиче значило бы пока говорить об его учителях»⁷, среди которых были упомянуты все те же Ахматова, Анненский и Блок — элегические и чрезвычайно «петербургские» по своей сути поэты. Эту элегичность Ходасевич и принял ошибочно за «ленивость» и «бескровность». Существенно, однако, что автор сборника не позволил говорить о своих стихах сочувственно, обратив себе на пользу силу традиции и ничуть не затеявшись в ней. Нервозность Анненского, акварельность Блока и предметность Ахматовой вместе с образцовой выучкой подсознательно делают для современников Адамовича едва ли не первым в «изящной словесности» начала XX в. урбанистическим элегиком.

Мерцающая элегическая тональность «Облаков» за семь лет, отделяющих первый сборник от второго, не исчезла, а стала вернее и трагичнее. «Чистилище» выходит в январе 1922 г., ровно за год до отъезда поэта в эмиграцию, но получает более чем скромный отклик в литературных кругах. Разве что М. Кузмин, еще один городской элегик, подчеркивает, что в послереволюционной поэзии «из десятков книг лирическое содержание можно найти в книге Г. Адамовича “Чистилище”»⁸. Особенность эта оказалась отмеченной, вероятно, потому, что Кузмин и сам претендовал на право быть единственным певцом черно-белого синематографа и Петроградской стороны. Словом, Адамович, отправляясь в заграничную поездку в самом начале 1923 г. (пока он еще не знает, что она обернется полувековой эмиграцией: просто собирается навесить мать и сестер, живущих в Ницце), из России не вывозит ничего для своей литературной репутации на Западе, кроме права считаться тщательным и сухим поэтом, а также непререкаемым наставником молоде-

жи — сказывается опыт общения с Гумилевым и сопредседательство с Г. Ивановым в третьем Цехе поэтов.

Литературная общественность эмиграции и журнальная критика почти окончательно и бесповоротно утвердили представление об Адамовиче как об эссеисте, рецензенте, полемисте и редакторе, блестящем критике, но не как о поэте. В Париже о его стихах пишут мало, хотя ни один из значительных альманахов («Якорь», «Круг») без них не обходится. Печатаются они и в тогда еще еженедельнике «Звено» (с 1923 по 1926 г.), и в журнале «Встречи». Любая же попытка отказа от навязанного регламента расценивается как предательство интересов эмиграции, как событие, способное нарушить ее внутреннее единство. Однако Адамович мягко, но настойчиво стремится реабилитировать в себе прежде всего поэта — если не стихами (первый сборник периода эмиграции **«На Западе»**, выходит только в 1939 г.), то хотя бы рассуждениями о них. Этим, вероятно, и можно объяснить бурную полемику по поводу публикации фрагментов **«Комментариев»** в феврале 1930 г. в первом номере «Чисел».

Дискуссия спровоцирована интуитивным ощущением многих представителей литературных кругов эмиграции, что «Комментарии» — лирическое по своей сущности произведение, в основе которого лежит еще одна попытка автора самоутвердиться в качестве именно поэта. Если стихи для Адамовича — явление подлинной, единственно настоящей жизни, то «Комментарии» — элегическая к ней ретроспекция, все тот же «звук дребезжащей струны», который, оказывается, звучит и вне России (даже еще звонче и безнадежнее).

Известно, что Адамович считал эмиграцию «метафизической удачей»: ему хотелось «просветленного страдания» — и он получил это преимущество. Видимо, достаточно юный автор «Облаков» не только внешне, но и внутренне согласился с замечанием мэтра, воспринял гумилевские слова как должное, как указание своей и только своей поэтической стратегии, не считаясь даже с тем (или — не желая считаться), что похвалой они отнюдь не являлись. Только в изоляции от России, вообще в изоляции, открылась возможность исполнить завет «самого» Блока: «раскачнуться выше на качелях жизни». Если в ответном письме Адамовича от 26 января 1916 г. еще сквозит трезвое осознание своей беспомощности и невозможность ее преодоления («Я так ведь знаю, что живу в «комнате», и что никогда мне не «раскачаться», чтоб дух захватило, не выйдет и не знаю, как»⁹), то девять лет спустя в судьбе все наконец встает на свои места, подобно тому, как «точной рифмы отзвук неизбежный / как бы навеки замыкает стих».

Скорее всего, поэтому согласие остаться на Западе, окончательно оформившееся только к ноябрю 1923 г., продиктовано соображениями

отнюдь не политическими, а поэтическими, той неумолимой стихотворческой логикой, которая дала мощный ход мыслям Адамовича еще в России. Иначе говоря, помимо безупречной литературной репутации автор теперь еще и «Чистилища» вывозит на Запад — и это в первую очередь — четкое представление о поэзии, усиленное ясным осознанием границ своего лирического диапазона и потому в высшей степени требовательным отношением к собственному дару. Не талант его иссяк, а острие дарования истончилось: «чтоб входило, как игла, тончайшая, и не видно было раны»¹⁰. Если «Чистилище» выходит через семь лет после «Облаков», сборник «На Западе» — через 17 лет после «Чистилища», то книга **«Единство»** и вовсе через 28 лет после сборника 1939 г. Очевидно, что прогрессия эта не математическая, а духовная, т.е. измеряется не количеством написанных строк, а обратно пропорциональным ему качеством, ибо, как пишет сам Адамович, «я — конечно, я воображаемый — еще могу написать то, что вы пишете, но я уже не хочу этого. И пусть не намекают мне с сочувственной усмешечкой на бессилие: умышленно, сознательно предпочитаю молчание» (С. 11).

Даже Г. Иванов, некогда ближайший друг и поэт, имевший серьезное и глубокое представление о масштабе лирического дарования Адамовича, после ссоры 1939 г., хотя не бесспорно, но все-таки признает в статье 1955 г.: «...Обращенные к широкой аудитории, образцовые статьи, заслуженно создавшие имя автору, — несколько отодвигали в тень еще более замечательного “другого Адамовича” — поэта и критика поэзии, не для всех, а для немногих»¹¹. Был, конечно, пятью годами ранее и жестокий «Конец Адамовича», где обида на бывшего друга и партнера намеренно педалируется: «Адамович не столько ренегат эмиграции, сколько ее жертва. Жертва роли “первого критика”, которую он так долго играл, оказавшей ему и не к лицу и не по плечу. Жертва той эмигрантской элиты, которая его превознесла и выдвинула на эту неподходящую роль»¹².

И все-таки Г. Иванов, «первый поэт» эмиграции, возможно, как никто другой, даже несмотря на скрываемое соперничество (которое, надо сказать, было выдержано вполне в «цеховом» духе), признавал в связи с выходом книги «Одиночество и свобода»: «Статьи эти — антиподы блестящих газетных фельетонов — написаны для немногих, без оглядки на читателя. Порой даже кажется, что они написаны только для самого себя, — разговор наедине с самим собой. Разговор, который можно вести только в одиночестве, освещающий самую скрытую суть поэзии — и Адамовича»¹³. Можно, конечно, счесть эти слова «политической» уступкой после установления «худого мира» между поэтами в 1954 г., однако скрывает здесь все же неподдельная «радость узнавания» прежнего Адамовича-поэта.

О поэзии Адамович действительно думал чаще, чем о любом другом предмете, особенно в условиях «метафизической удачи» эмиграции. Причем метафизичен Адамович не столько в темах (скажем, смерти, инобытия, вариантов посмертного существования), сколько в понимании «потусторонней» сущности самой поэзии и человеческого голоса, ее исполняющего: «Чем настойчивее и упорнее об этом думаешь, тем неотвратимее втягиваешься в области почти метафизические» (С. 126). Геометрия стиха в конечном счете оказывается неумолимо проста: «Представим себе круг с радиусами. Литература — на концах радиусов, где поле необозримо, где манят и мерцают тысячи тонов, ритмов, случаев, сюжетов, настроений. Удача выбора, оправданность его посреди всей этой сложности и есть свойство таланта, и чем безграничнее материал выбора, то есть чем дальше скольжение по радиусам, тем в творчестве больше радости, а в игре больше свободы. Но иногда возникает желание: спуститься к центру («Не хочу пустяков, хочу единственно нужно-го»). И поле неуклонно суживается, радиусы стягиваются, выбор уменьшается, все удаленное от центра кажется поверхностным, все одно за другим отбрасывается. Человек ищет настоящих слов, ненавидя оболыщения, отказываясь от них неумолимо-логическими в своей последовательности отказами. И вот, наконец, он у желанной цели, он счастлив, он у центра. Но центр есть точка, отрицание пространства, в нем можно только задохнуться и умолкнуть» (С. 11).

Поэзия образует полюс, противоположный литературе. Она — искусство центростремительное, в то время как литература — центробежное. В этом смысле, конечно, любое новаторство в стихах оказывается мнимым, «...потому что всякое подлинное “вперед” идет лишь по направлению назад, а если упорствовать и заниматься “строительством” в любом стиле, в любом вкусе, то никогда ничего, кроме умножения бедствий, не получится» (С. 17). Дело не в развитии приемов, а как раз в том, что с определенного момента они перестают обнадеживать и утешать, оставляя лишь с тем, «без чего нельзя было бы дышать» (С. 126). Но есть и другая опасная крайность: «Едва пожелаешь простоты, как простота примется разъедать душу серной кислотой, капля за каплей. Простота есть понятие отрицательное, глубоко мефистофельское и по-мефистофельски неотразимое. Как не хотеть простоты, но и как достичь ее, не уничтожившись в то же мгновение? Все не просто, простоты быть не может. Простота есть ноль, небытие» (С. 10).

Маргинальность положения поэта нейтрализуется только «неподкупностью» его голоса, напряжением всего существа, ибо «не «стиль — это человек», а ритм — это человек, интонация фразы — это человек. Стиль можно подделать, стиль можно усовершенствовать, можно ему научиться, а в интонации фразы или стиха пишущий не отдает себе от-

чета и остается самим собой. Как в зеркале: обмана нет» (С. 105). *Настоящая литература* (читай «поэзия») вообще «есть одно из немногих человеческих дел, с которым несовместимы обольщения, обманы, иллюзии», которое «возникает в “темном погребке личности”, в вопросительных-лирических сомнениях, в тревоге, в мучениях, в безотчетной любви, и уж конечно без барабанного боя» (С. 44—45).

Именно это тревожное беспокойство и щемящее постоянство просветленной элегической печали, появившись в «Облаках» и «Чистилище», становятся впоследствии ведущей тональностью «парижской ноты», разве только с той разницей, что петербургский урбанистический пейзаж за окном трансформируется в «невыносимые сумерки» парижских улиц. Возможно, поэтому Адамович и недоумевает по поводу восторгов, расточаемых в связи с возникновением «ноты», — будто боль, страдания и опустошенность одного человека являются наипервейшей заслугой в глазах других: «Чем ближе был человек к тому, что *повелось* “парижской нотой” называть, чем настойчивее ему *хотелось бы* верить в ее осуществление, тем больше у него сомнений при воспоминании о ней» (С. 93) (курсив наш. — С.К.). «Хотелось бы верить», но до конца, без сомнений верить не получается, поскольку само предприятие не цеховое, а сугубо личное, интимное: «Был некий *личный* литературный аскетизм, а вокруг него или иногда в ответ ему некое коллективное лирическое (конечно же, подразумевается элегическое. — С.К.) уныние, едва ли заслуживающее названия школы» (С. 93).

«Нота» не подразумевала никакой корпоративности — подобно тому, как и рассуждения Адамовича о вере или о сыне, которого у него нет: «У меня нет сына. И, пожалуй, слава Богу, что нет. Потому что, если бы у меня был сын, я не знал бы, что ему сказать. <...> Не только насчет того, что такое жизнь, — тут никакого ответа и не может быть! — но и о том, как следует жить и что важнее всего в этом смысле. Да, я прожил несколько десятков лет, читал, вглядывался и по мере отпущенных мне сил думал. Но чем глубже вдумываюсь, чем больше себя проверяю, тем яснее сознаю, что не могу ни на чем остановиться окончательно» (С. 169—170).

Оба эти явления — стихи и мысли о сыне — одного порядка: сугубо личного, а значит, предполагают индивидуальную меру ответственности, определяются не «мануфактурными» интересами, а, скажем, мыслью о смерти: «Страх смерти... Скажите, любили ли вы кого-нибудь сильнее, чем самого себя? Жив этот человек или умер? Если умер, то вы меня поймете... Как же могу я бояться того, что случилось с ним? Раз с ним это случилось, если он умер, если он перешел какую-то пугающую всех людей черту, как же могу я ужасаться, отвиливать, гнать от себя мысль о смерти? <...> Сказывается исключительная любовь, которая требует для меня того же, что случилось с ним. Я не могу не хотеть того же самого, я

всем существом своим готов к тому же самому, как бы оно, это «то же самое», ни было безнадежно и беспросветно» (С. 411). Поэтому, разумеется, «нельзя быть поэтом, не помня о смерти. Не может быть поэзии без отдаленного ее присутствия» (С. 133).

С точки же зрения смерти любая география крайне условна, как, например, и пол человека: потому души и бесполо, что бессмертны. «Для образования школы подлинной, — отмечает Адамович, — вовсе не обязательен был бы признак географический, в данном случае — парижский» (С. 93). «Нота», таким образом, требовала ответа не на вопрос «Что *мы* без России?» или «Что *мы* представляем из себя в Париже?», а — «...что без привычных подпорок надо *мне* в жизни сделать и куда без костылей могу *я* дойти?» (С. 96) (курсив наш. — С.К.). И если ответа на этот вопрос нет, если «...поэзию нельзя сделать из материала элементарного, из “да” и “нет”, из “белого” и “черного”, из “стола” и “стула”, без каких-либо украшений, то Бог с ней, обойдемся без поэзии!» (С. 95).

С этих-то позиций Адамовичем и подвергается осмыслению творчество Блока, Анненского, русских символистов и поэтов эмиграции; наконец, подвергается перепроверке сама возможность поэзии и — шире — собственного существования. Да, конечно, «люди не могли бы жить, если бы боги не дали бы им дара забвения», но все же вслед за Адамовичем хочется верить, что одна последняя и главная надежда остается всегда:

...Настанет искупление... И там,
Где будет кончен счет земным потерям —
Поймешь ли ты? — все объяснится нам,
Все, что мы любим и чему не верим.

¹ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 196.

² Там же. С. 196—197.

³ Там же. С. 197.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Адамович Г.В. Собр. соч. Стихи, проза, переводы. СПб., 1999. С. 136. Далее стихотворения поэта цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

⁷ Ходасевич В.Ф. О новых стихах // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906—1922. С. 458.

⁸ Цит. по: Коростелев О. «Без красок и почти без слов...» (поэзия Георгия Адамовича) // Г.В. Адамович. Указ. соч. С. 6.

⁹ Цит. по: Коростелев О. Указ. соч. С. 25.

¹⁰ Адамович Г.В. Собр. соч. // Комментарии. СПб., 2000. С. 265. Далее «Комментарии» цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

- ¹¹ *Иванов Г.В.* Георгий Адамович. Одиночество и свобода // Г.В. Иванов. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. С. 613.
- ¹² Там же. С. 607.
- ¹³ Там же. С. 614.

ПИСАТЕЛИ-«САТИРИКОНЦЫ»

АРКАДИЙ АВЕРЧЕНКО

Аркадий Тимофеевич Аверченко (1881—1925) не нуждался в представлении своим современникам, как, впрочем, и потомкам. И не только потому, что с 1908 по 1918 г. он был бессменным руководителем известнейшего юмористического еженедельника «Сатирикон» (с 1913 г. — «Новый Сатирикон»), выходившего в Петербурге. Не только потому, что современники называли его «королем смеха» и самым веселым человеком в России. Думается, залогом успеха и широчайшей популярности Аверченко был его бесспорный талант писателя-юмориста, умеющего не только смешить читателя, но и обобщать, типизировать явления действительности, заставляя тем самым не только улыбаться, но и размышлять.

Будущий «король смеха» родился в Севастополе, и многое о его биографии мы узнаем из его же собственных сочинений: от рождения («Автобиография», «Отец», «Молодняк») и юности («Пароходные гудки», «Молния») до эмигрантской зрелости («Записки Простодушного», «Моя старая шкатулка») и даже смерти («Смерть Аркадия Аверченко»). Но, конечно же, все эти произведения писались вовсе не для того, чтобы сообщить достоверные сведения о жизни их автора. Например, «Автобиография» откровенно стилизована под «американский юмор» М. Твена и О. Генри: «Когда акушерка преподнесла меня отцу, он с видом знатока осмотрел то, что я из себя представлял, и воскликнул:

— Держу пари на золотой, что это мальчишка!

«Старая лисица! — подумал я, внутренне усмехнувшись, — ты играешь наверняка» (I, 17)¹. Но, даже несмотря на эту игру, Аверченко, как справедливо указывает Л. Спиридонова, многое рассказывает о своей жизни: «Детство в Севастополе, служба в транспортной конторе, непробудное пьянство и дикие драки на каменноугольном руднике, описание “константинопольского зверинца” — все это лишь канва, на которой он вышивает свои произведения, сплетая воедино выдумку и быль, и делая самого себя объектом веселого остроумного смеха»². Начало литературной и журналистской работы Аверченко относится к «харьковскому» периоду его жизни: в 1903 г. он публикует свой первый рассказ в газете

«Южный край», в 1906 г. редактирует журнал «Штык», а с 1907 г. его продолжение — журнал «Меч».

В конце 1907 г. он переезжает в Петербург, где начинает сотрудничать в юмористическом журнале М.Г. Корнфельда «Стрекоза». Но вскоре было решено превратить это не слишком прибыльное издание в более современное и отвечающее вкусам публики. Так появился журнал «Сатирикон» (первый номер вышел 1 апреля 1908 г.), который быстро обрел популярность во многом благодаря таланту и энергии редактора — Аверченко. В 1913 г. Аркадий Аверченко вместе с двумя постоянными членами редакции журнала — А.А. Радаковым и Н.В. Ремизовым — из-за конфликта с издателем покинули «Сатирикон» и основали свое юмористическое издание «Новый Сатирикон», который фактически стал продолжением старого журнала. «Новый Сатирикон» очень быстро завоевал признание публики, получил много подписчиков, что обеспечило хороший и стабильный тираж.

Этот период деятельности Аверченко был, пожалуй, одним из самых плодотворных и успешных: по подсчетам крупнейшего исследователя жизни и творчества писателя Д. Левицкого, в обоих журналах им в общей сложности было напечатано более 650 рассказов, фельетонов и юморесок. Лучшие из них вошли в сборники, принесшие писателю всеобщую известность: «Веселые устрицы», «Юмористические рассказы», «Зайчики на стене» (1910); «Круги по воде», «Рассказы для выздоравливающих» (1912); «Сорные травы» (1914); «Чудеса в решете», «Шалуны и ротозеи» (1915); «О маленьких — для больших», «Позолоченные пилули» (1916); «Синее с золотом» (1917) и др.

Авторская позиция в лучших произведениях Аверченко всегда подчеркивается не только чисто художественными средствами, но и целой системой псевдонимов, широко применяемой писателем в журналах: «Как правило, за каждым из них скрывается четко индивидуализированная личность. Медуза Горгона — политический сатирик, автор едких злободневных фельетонов, Фальстаф — беззлобный юморист, который сочиняет бытовые рассказы и салонные безделушки, Ave — театральный критик и репортер, остроумно отвечающий на письма читателей в знаменитом “Почтовом ящике”. У дубоватого сатирика Фомы Опискина, по словам Аверченко, “чуткая душа, нежное сердце, болезненная застенчивость и неукротимая ненависть к октябризму”. <...> Лицо самого писателя в этом случае едва проглядывает через многоэтажную конструкцию психологической сатиры»³.

Аверченко никогда не ощущал себя (в своем дореволюционном творчестве) «пламенным сатириком», изобличающим всех и вся. Его главной целью был «смех ради смеха», обращение к ценностям среднего, «обычного человека», беззлобное подшучивание над стереотипными

бытовыми ситуациями. И такая позиция не могла не находить понимания, особенно в нелегкое для России время волнений 1905—1907 гг. и войны. Впоследствии критик Петр Пильский, хорошо знавший Аверченко и ценивший его талант, объяснял это так: «В час душевной боли, в минуту усталости русский читатель обращался к Аверченко, и я хорошо помню, как во время войны в госпиталях на всех столах я видел его книги и книжечки, изданные “Новым Сатириконом”. Русская критика иногда упрекала Аверченко в бесцельности и бессодержательности его смеха. И он сам никогда не хотел слыть политическим сатириком. Но Аверченко имел мужество прославлять этот смех, поставить его целью, а не средством, открыто служить его свободной и независимой стихии»⁴.

В то же время в творческой позиции Аверченко происходит эволюция: все чаще он надевает в своих книгах маску «стороннего наблюдателя», смотрящего на пошлую и бессмысленную жизненную суету россиян, все больше у него горечи и даже нетерпимости к мещанству и глупости окружающих, что позволило Корнею Чуковскому воскликнуть: «Быть может, это только пишется “Аркадий Аверченко”, а читать надо “Фридрих Ницше”? В самом деле, вы только подумайте, какая гордая ненависть к среднему, стертому, серому человеку, к толпе, к обывателю»⁵. Говорить о ненависти Аверченко было бы, конечно, преувеличением. Скорее надо говорить о грусти писателя, размышляющего над характерами людей, что сближает позицию Аверченко с позицией многих русских классиков, например Гоголя и Чехова. Но, несмотря на нелегкий жизненный опыт, у писателя присутствует по-прежнему мягкий, беззлобный, ностальгический юмор. «Громкая реклама выполняет у Аверченко роль того самого пароходного гудка, под рев которого хоть на пять минут можно было стать самим собой»⁶.

Особенно это ощущается тогда, когда писатель обращается к миру детей, добрых и забавных проказников, искренняя любовь к которым не покидала Аверченко никогда: «Я очень люблю детишек и без ложной скромности могу сказать, что и они любят меня. Найти настоящий путь к детскому сердцу — очень затруднительно. Для этого нужно обладать недюжинным чутьем, тактом и многим другим, чего не понимают легионы разных бонн, гувернанток и нянек» (I, 259). Без преувеличения можно сказать, что страницы, посвященные детям (сборники «Шалуны и ротозеи» (1915), «О маленьких — для больших» (1916), «Дети» (1922)), относятся не только к лучшим у самого Аверченко, но и в детской литературе в целом.

Популярность Аверченко выходила далеко за пределы его социального окружения. Известно, что Николай II очень любил читать его рассказы и даже читал их членам своей семьи. Есть свидетельства и о том, что император приглашал Аверченко к себе читать его рассказы, но пи-

сатель после некоторых колебаний отказался, желая сохранить свою независимость от власти⁷. Политика всерьез и надолго входит в творчество Аверченко с началом Первой мировой войны, когда «Новый Сатирикон» занимает достаточно твердую патриотическую позицию. Но цензурные ограничения не обошли стороной и этот журнал, поэтому Аверченко приветствует Февральскую революцию и отречение русского царя, которого высмеивал в рассказе «Новый Нестор-летописец» и фельетоне «Корова дома Романовых». Однако радость Аверченко, как и многих других «жаждущих свободы» россиян, была недолгой. Надо сказать, что Аверченко довольно быстро понял, что на «солнце свободы все больше пятен», а политика Временного правительства ведет к развалу страны. Особенно в «Новом Сатириконе» доставалось «спасителю отечества» А.Ф. Керенскому, которого Аверченко именовал «самым замечательным дураком современности» и «Сашкой-канашкой». Впоследствии он писал, что именно Керенский подготовил почву для захвата власти Троцким и Лениным, именно он «тщательно, заботливо и аккуратно погубил одну шестую часть земной суши, сгноил с голоду полтора миллиона хорошего народа, того самого, который в марте 1917 года выдал ему авансом огромные, прекрасные векселя»⁸.

Д.Д. Николаев указывает, что «новый Аверченко» (осознавший гибель всего самого дорогого) начинается с фельетона «За гробом матери» («Новый Сатирикон», 1917, № 43). Именно с этого времени замолкает добрый смех писателя и начинается его упорная и непримиримая борьба с большевиками: борьба Словом за Россию. В.И. Ленин говорил, что яркими рассказы Аверченко делает ненависть, но, как справедливо пишет исследователь, не это определило общую тональность произведений «нового Аверченко»: «ненависть сама по себе вряд ли способна создать значительные художественные произведения; яркими рассказы Аверченко делает любовь — любовь к России, любовь к жизни, любовь к искренности, чистоте, справедливости, уму и глубоким чувствам, любовь к настоящим людям — любовь, породившая ненависть к силе, утверждающей грязь, обман, бесправие и безверие, вознесшей звериные инстинкты выше искры Божьей. Аверченко уже не снимет траурной повязки, не смолкнут проклятия, не затянется рана в сердце, не высохнут слезы, и надолго исчезнет прежний веселый, беззаботный, радостный, вдохновенный смех. Читая книги Аверченко, мы будем чувствовать грань, рубеж, разлом — 1917 год: “Плачьте, русские!”»⁹.

Октябрьский переворот Аверченко, разумеется, категорически не принял, сравнивая происходящее в стране с «дьявольской интернациональной кухней, чадающей на весь мир». «Писатель воспринимал большевистский переворот как неведомо откуда налетевший ураган, до основания разрушивший привычную размеренную жизнь. Все окружаю-

щее — голод, разруха, отсутствие света и тепла — кажется ему сплошным хаосом, историческим парадоксом, отбросившим Россию к первобытному строю, к темноте и бескультурию. Пытаясь оглядеться, он замечает лишь осколки разбитого вдребезги. Разбиты и поруганы все святыни, все государственные устои. <...> Видя Россию униженной и поруганной, Аверченко громко взывает к здравому смыслу, к милосердию и гуманности. Последние номера “Нового Сатирикона” — “кровавый” и “купальный” — связаны общей темой: Россия, залитая кровью, тонет, идет ко дну, она уже пускает пузыри»¹⁰.

В августе 1918 г. новые власти закрывают журнал Аверченко, что, по словам Д. Левицкого, стало «последним ударом по тем революционным иллюзиям, которые у него, может быть, еще оставались к этому времени. Закрытие журнала побудило Аверченко совсем по-иному взглянуть на те “цепи” предреволюционных цензурных ограничений, падение которых полтора года назад вызвало его бурное ликование»¹¹. В том же году писатель покидает столицу, едет в Москву, а потом вместе с Н.А. Тэффи и группой актеров отправляется в Киев. Оттуда он едет в Харьков, затем в Ростов, заезжает в Екатеринодар и Новороссийск, а в начале 1919 г. оседает в Севастополе. Здесь Аверченко принимает активное участие в театральной жизни города (театр-кабаре «Дом Артиста» и «Гнездо перелетных птиц»), атмосфера которой была близка духу сатириконцев. Здесь были написаны и поставлены пьесы Аверченко, в которых писатель выступал даже в качестве актера. Устраиваются многочисленные творческие вечера, где писатель читает свои произведения.

В этот период Аверченко активно сотрудничает с газетами «Юг», «Юг России», «Приазовский край», «Русское дело». Больше всего произведений было напечатано в газете «Юг» (впоследствии «Юг России»), в которой писатель даже вел рубрику «Маленький фельетон». Тексты Аверченко той поры отличает особый черный юмор. Так, в жанре «черной пародии» на страницах «Юга» помещаются его «Объявления. 1920 г.»: «*Сытно и дешево жилось раньше*»; «*Плачу больше других* горькими слезами благодаря большевикам»; «*Усыновлю* малолетнего петуха или фунта три баранины»; «*Сдаю* города по первому требованию»¹². В театре «Гнездо перелетных птиц» в мае 1920 г. Аверченко прочел лекцию о юморе, назвав его «одним из самых положительных, одним из самых благородных свойств человека» и вспомнив о «смеховых» традициях русской классической литературы (Гоголь, Чехов). По мнению Л. Спиридоновой, «живя на белом юге, Аверченко вновь попытался заняться смехотерапией. Видя в Смехе единственную надежду и утешение, он прятал за ним и свою боль, и отчаяние, и любовь к России. Он уверял читателей и зрителей, что “после смерти наступит воскресенье, а всякое воскресенье — это радость, это праздник, улыбка и смех”. Поэтому в твор-

честве писателя преобладают две доминанты: мотив смерти и воскрешения. Они объединяют воедино и мысли о судьбах России, и размышления о качественном изменении смеха, и раздумья о собственной судьбе, прочно связанной с белым движением»¹³.

Положение русских беженцев очень хорошо определено Аверченко в рассказе «Улитки», в котором писатель делит русских на две категории, а саму страну представляет в виде пустынного пространства: «Голое, неприветливое, холодное поле... И по нему расползлись во все стороны сотни тысяч, миллионы улиток. Ползет этакая маленькая беззащитная штучка, таща на своей спине хрупкий, прихотливо завивающийся спиралью домик, вдруг услышала шум, втянула внутрь свои рожки, втянулась вся — и нет как будто ее. А по полю шагают, тяжело ступая, чьи-то огромные ноги в корявых, подбитых железом и медью сапожищах. Ступил сапог раз — сотни улиток нет, ступил сапог другой раз — двух сотен нет... Вместо прехорошенького домика, вместо хрупкого клейкого тельца, — бесформенная слизь, перемешанная с мелкими осколками. Вся наша Россия распалась на два лагеря: на лагерь улиток, ползущих куда-то в неведомую даль с крохотным домиком на спине... И на лагерь огромного, корявого, подбитого железом и медью сапога, шагающего по улиткам, стремящегося тоже черт его знает куда, черт его знает зачем» (VI, 13–14).

Лучшие рассказы, опубликованные в газетах «Юг» и «Юг России», Аверченко собрал в два сборника, показательных для его творчества в целом — «**Нечистая сила**» (1920) и «**Дюжина ножей в спину революции**» (1921). Здесь автор выступает жестким сатириком и политическим памфлетистом. В первом сборнике он рисует картины жизни «новой России», захваченной нечистой силой — советской властью. «Все, происходящее после октября 1917 года, кажется ему кошмарным сном. Большинство рассказов сборника построено на антитезе: противопоставлении России царской и советской, старого и нового. При этом сравнение постоянно оказывается не в пользу новой власти. Нагляднее всего Аверченко показывает это на примерах из каждодневной жизни: цены на рынке в 1916 и в 1919 годах, малиновое варенье и кислое повидло с тараканами. Бытовые детали играют роль сатирического сравнения»¹⁴.

Дореволюционный быт и жизненный уклад (который раньше Аверченко не раз высмеивал) кажется писателю идеалом, достичь которого почти невозможно. Старая жизнь — это почти миф, добрая сказка, которая когда-то была реальностью. Например, в рассказе «Моя старая шкапулка» автор перебирает забытые им когда-то записки старых друзей и знакомых, которые напоминают ему о былых светлых и сытых днях. Но последняя записка говорит о начале конца так неценимого в свое время счастья: «Какая милая записочка, жизнерадостная: “Петроград, 1 марта.

Итак, друг Аркадий, — свершилось! Россия свободна!! Пал мрачный гнет, и новая заря свободы и светозарного счастья для всех грядет уже! Боже, какая прекрасная жизнь впереди. Задыхаюсь от счастья!! Вот теперь мы покажем, кто мы такие. Твой Володя”. Да... показали. Опускаю усталую голову на еще неразобранную грудку, и — нет слез, нет мыслей, нет желаний — все осталось позади и тысячью насмешливых глаз глядит на нас, бедных» (V, 340).

С наибольшей отчетливостью произошедшие в стране катастрофические изменения, по Аверченко, отразились на детях, внутренний мир которых писатель так хорошо знал и чувствовал. «Дети страшных лет России» лишены счастья, уюта, добра и красоты — всего того, что составляет суть детства. Бывший счастливый мир России для них лишь далекая и непонятная, навсегда ушедшая в глубину веков «древняя цивилизация». Так, в рассказе «Античные раскопки» шестилетний Котя не понимает, что такое металлические деньги и как можно было на два рубля купить на базаре «мясо, картошку, капусту, яблоки... разные там яйца...» (V, 368). А в рассказе «Трава, примятая сапогом» из следующего сборника Аверченко восьмилетняя девочка с «морщиной озабоченности» на «чистом лбу» прекрасно разбирается в характерных звуках, издаваемых пулеметом и «комичным» бризантным снарядам. А на удивленный вопрос автора она отвечает: «Поживи с мое — не то еще узнаешь». Этих лишенных детства детей автор сравнивает с травой, которую топчет грубый сапог «грядущего хама»: «По зеленой молодой травке ходят хамы в огромных тяжелых сапожищах, подбитых гвоздями. Пройдут по ней, примнут ее. Прошли — полежал, полежал примятый, полураздавленный стебелек, пригрел его луч солнца, и опять он приподнялся и под теплым дыханием дружеского ветерка шелестит о своем, о малом, о вечном» (V, 386).

В рассказе «Миша Троцкий» сожаление Аверченко о «недетском детстве» маленьких «советских граждан» дается в форме бытовой зарисовки с элементами политического памфлета. Автор пытается представить себе жизнь маленького сына Троцкого и приходит к выводу, что бедный мальчик лишен всего того, на чем держится детство, — семейного уюта, традиций, интересных книг, друзей. И виноваты в этом новые хозяева России: «На совести Мишиного папы тысячи пудов преступлений. Но это его преступление — гибель Мишиной души — неуследимое, неуловимое, как пушинка, и, однако, оно в моих глазах столь же подлое, отвратительное, как и прочие его убийства» (V, 359).

В этом сборнике появляются карикатурные портреты Ленина, Троцкого, Луначарского, Петерса, но под «нечистой силой» он подразумевает не только конкретные фигуры, но все то ложное, жестокое, варварское и страшное, в плену у которого оказалась Россия. «Сатира в поли-

тических памфлетах Аверченко неразрывно связана с фантастикой, условность становится принципом художественного изображения, средством разоблачения определенного комплекса идей. Все герои рассказов нарочито обезличены: ведь “нечистая сила”, захватившая власть в России и собирающаяся передать ее своим детям, не имеет человеческого облика. Для Аверченко они — просто нечисть, неведомо откуда налетевшая в храм и пугающая добрых людей»¹⁵. Как и многие тысячи русских людей, Аверченко надеялся на скорое «выздоровление» России, избавление ее от «нечистой силы». В предисловии к сборнику он пишет: «И кажется путнику, что уж нельзя больше выносить этого ужаса, что еще минутка, еще секундочка одна — и разорвется сердце от бешеных толчков, от спазма леденящего страха... Но чу! Что это? В самый последний, в предсмертный момент вдруг раздался крик петуха — предвестника зари, света, солнца и радости. Слабый это крик, еле слышимый — и куда что девалось: заметалась, зашелестела вся нечисть, вся нежить, запищала последним писком и скрылась — кто куда» (V, 315–316).

Сборник «Дюжина ножей в спину революции» состоит из двенадцати рассказов, каждый из которых по своей сатирической остроте действительно напоминает нож, предназначенный для столь ненавистой Аверченко русской революции. В программном для сборника политическом фельетоне «Чертовое колесо» Аверченко сравнивает все происходящее в стране с «аттракционом для дураков», на котором — на потеху иностранцам — разрушается Россия: «Горяч русский дурак — ох как горяч... Что толку с того, что потом, когда очухается он от веселого азарта, долго и тупо будет плакать свинцовыми слезами и над разбитой церковью, и над сокрушенными вдребезги финансами, и над мертвой уже наукой, зато теперь все смотрят на дурака! Зато теперь он — центр веселого внимания, этот самый дурак, которого прежде и не замечал никто» (V, 388).

Фигура дурака (излюбленный персонаж Аверченко, всегда стоявшего на позиции здравого смысла) является центральной и в рассказе «Черты из жизни рабочего Пантелея Грымзина». Избавившийся от «гнусного хозяина-кровопийцы» Пантелей стал вместо ветчины с пивом и водкой питаться полубелым хлебом с ситро¹⁶ и продолжал жаловаться на несправедливость судьбы: «Эх, Пантелей, Пантелей... Здорового ты дурака сваял, братец ты мой!..» (V, 391). «Однако если Пантелей прежде всего страдает сам, то Керенский, Милюков, Гучков, Скобелев, Церетели, Чхеидзе, “Гоцлибердан”, Троцкий, Ленин, Нахамкис, Луначарский в “дурацком” азарте увлекают за собой на “чертовое колесо” всю Россию. За несколько месяцев воинствующие дураки “до основания” разрушили все, что создавалось многими поколениями, — правосудие и науку, армию и финансы, церковь, искусство, торговлю,

народное просвещение; развалили Империю, заменили вековые нравственные устои всеобщей безнравственностью...»¹⁷.

В результате действия «дураков» Россия превратилась в убогую отсталую страну, аллегорический образ которой Аверченко рисует в фельетоне «Хлебушко»: несчастная нищенка, которая с «вековечным выражением тоски и терпеливого ожидания» на лице рассматривает важных «господ во фраках и шитых золотом мундирах», прибывающих на «междусоюзную конференцию дружественных держав по вопросам мировой политики». В одном из господ она узнает румына: «Помню, было время, когда у меня под окошком на скрипочке пиликал, а теперь — ишь ты! И где это он так в орденах вывалялся?...» (V, 401). В конце рассказа английский дипломат отнял у благодарно крестившейся за обещанную помощь «бабы» хлеб, а она «побрела восвояси, сгорбившись и тяжело ступая усталыми ногами в стоптанных лапотках» (V, 402).

Излюбленный писателем прием контраста очень эффективно используется и в рассказе «Усадьба и городская квартира», где Аверченко сравнивает прошлую Россию с красивой, светлой, уютной, хлебосольной помещичьей усадьбой: «Все стояло на своем месте, и во всем был так необходимый простому русскому сердцу уют» (V, 399). «Совдепию» же изображает в виде брошенной хозяевами городской квартиры, занятой «новой русской властью». С помощью мелких бытовых деталей Аверченко передает ту атмосферу разрухи и хаоса, которая царит в некогда богатой и красивой стране: «Переехала сюда “новая власть”... Нет у нее ни мебели, ни ковров, ни портретов предков... Переехали — даже комнат не подмели... <...> А в бывшем кабинете помещаются угрюмые латыши, а в бывшей детской, где еще валяется забытый игрушечный зайчонок с оторванными лапами, спят вонючие китайцы и “красные башкиры”... Никто из живущих в этой квартире не интересуется ею, и никто не собирается устроиться в ней по-человечески. <...> Зачем? День прошел, и слава Интернационалу. День да ночь — сутки прочь. Никто не верит в возможность устроиться в новой квартире хоть года на три... Стоит ли? А вдруг придет хозяин и даст по шеям» (V, 400).

Соединение политического памфлета и бытовой сценки очень характерно для Аверченко пореволюционного периода. Один из самых характерных примеров этого синтеза — фельетон «Короли у себя дома», в котором Аверченко воображает утренний разговор супружеской четы, Ленина и Троцкого: «Троцкий, затянутый с утра в щеголеватый френч, обутый в лакированные сапоги со шпорами, с сигарой, вставленной в длинный янтарный мундштук, — олицетворяет собой главное, сильное, мужское начало в этом удивительном супружеском союзе. Ленин — madame, представитель подчиняющегося, более слабого, женского начала» (V, 394—395)¹⁸. Их разговор представляет собой пародийное обыг-

рывание «семейной сцены» — муж погружен в дела, а жена капризничает, требует внимания к своим проблемам и упрекает супруга в том, что их дела идут плохо: «Нечего сказать — организовал страну: по улицам пройти нельзя, или рабочий мертвый лежит, или лошадь дохлая валяется. <...> Ведь нам теперь и глаз к соседям не покажи — засмеют. Устроили страну, нечего сказать: на рынке ни к чему приступу нет — курица 8000 рублей, крупа — 3000, масло... э, да и что там говорить!!! Ходишь на рынок, только расстраиваешься» (V, 395—396). Любопытно, что сам В.И. Ленин называл эти сцены «слабыми местами высокоталантливой книжки» в своем отзыве на «Дюжину ножей», который появился в 1921 г. в одном из ноябрьских номеров «Правды» под названием «Талантливая книжка». Автора сборника пролетарский вождь называет здесь «озлобленным до умопомрачения белогвардейцем», а его содержание позволило Ленину прийти к обобщающим выводам: «Так, именно так должна казаться революция представителям командующих классов. Огнем пышущая ненависть делает рассказы Аверченко иногда — и большей частью — яркими до поразительности». Заканчивается статья следующими словами: «Некоторые рассказы, по-моему, заслуживают перепечатки. Талант надо поощрять»¹⁹. Это ленинское пожелание было принято к сведению советскими издательствами.

В ноябре 1920 г., повторяя путь тысяч русских эмигрантов, Аверченко отплыл в Константинополь. Здесь он продолжил театральную деятельность, создал издательство «Новый Сатирикон», выпускал «Газету Аркадия Аверченко», сотрудничал в газете «Пресс дю Суар» и, конечно же, писал рассказы и фельетоны. «В этих фельетонах Аверченко продолжает высмеивать пролетарское искусство, новый советский быт, рабоче-крестьянскую власть, утверждает, что реальное воплощение марксистских идей оборачивается в России массовыми убийствами, мародерством, уличными грабежами, всеобщим падением культуры. Рисуя шаржированные портреты А. Луначарского, М. Литвинова, Ф. Дзержинского и других советских лидеров, он не находит в своей палитре ни одной светлой краски. Наиболее характерным приемом его сатиры является диалог, с помощью которого выявляется истина»²⁰.

В Константинополе он издает несколько сборников рассказов и фельетонов. Один — «Кипящий котел» (1922) — посвящен жизни русских беженцев в белом Крыму, которую Аверченко характеризует словами «упадок», «обнищание культуры», «оскудение», «денежная гипертрофия», «бесквартирье» и «спекуляция». Эти же чувства ностальгии по прошлой жизни и неприязни к эмигрантскому быту он развивает в сборнике «Записки Простодушного» (1921). «Общая тема сборника — тяжелая и безрадостная жизнь русских беженцев в Константинополе и их попытки приспособиться к новым и незнакомым условиям существова-

ния. В описываемых веселых и грустных эпизодах и злоключениях принимает участие сам автор под псевдонимом “Простодушный”, повествуя о пережитом и о встречах с представителями разных групп беженской массы»²¹. Горькое ощущение оторванности от своей родины проявляется здесь (и в последующих сборниках писателя) в том, что герои расценивают себя и других как «бывших» — бывших помещиков, бывших офицеров, бывших инженеров, бывших людей... Они почти забыли родной язык и превратились в полулюдей, а их жизнь — в выживание. Но, как говорит один из героев рассказа «Константинопольский зверинец», «это не страшно. Иногда даже можно просунуть руку сквозь прутья клетки и пощекотать их за ухом» (VI, 83).

В другой «константинопольский» сборник Аверченко «Дети» (1922) вошли рассказы о детях, большей частью опубликованные уже в Петрограде и Севастополе. Как отмечает Л. Спиридонова, Аверченко пытается в этом сборнике возродить «веселый смех, а не черный юмор висельника... Вся книга пронизана доброй иронией, освещена легкой улыбкой. Продолжая тему дореволюционного сборника “О маленьких для больших”, писатель противопоставляет жестокому миру взрослых свежесть восприятия, чистоту и бесхитростную правду детского мирка»²². Но былой беззаботный смех возродить было трудно, эмигрантская жизнь диктовала свои жестокие законы.

Весной 1922 г. Аверченко уехал в Болгарию, а в июне 1922 г. — в Прагу, где и остался до конца своей жизни. Здесь он усиленно работает, дает многочисленные вечера, очень много гастролирует, хотя такая «чемоданная» жизнь была утомительна. В 1923 г. он пишет свой первый и единственный роман «Шутка Мецената», пронизанный ностальгией по былым веселым петербургским дням. Герои романа Меценат, Мотылек, Кузя, Телохранитель, Яблонька, Принцесса напоминают читателю самого Аверченко и его друзей. Впрочем, роман не лишен сатирических наблюдений: «В начинающем поэте Шелковникове (Куколке), которого в шутку начинают продвигать в “метры” герои романа, угадываются какие-то черты И. Северянина, С. Есенина и других поэтов, быстро завоевавших шумную славу»²³. «Шутка Мецената» завершается весьма грустно, что вполне соответствовало общей тональности заключительных сборников Аверченко — «Смешное в страшном» (1923), «Отдых на крапиве» (1924), «Рассказы циника» (1925). В последнем «Аверченко выступает под маской ни во что не верящего, во всем сомневающегося Циника. Завершая ряд созданных им масок — от добродушного Аве, насмешливого Фомы Опискина до Простодушного, Мецената и Циника — Аверченко подводит итог своего творческого пути»²⁴. Весьма символично звучит финальная фраза рассказа «Роковой выигрыш», в которой «королем смеха» признается отнюдь не бывший петербургский, а

ныне эмигрантский сатирик: «Странные шутки шутит над нами жизнь, а мы все — ее слепые, покорные рабы» (VI, 307).

- ¹ Здесь и далее ссылки на произведения Аверченко даются по изданию: *Аверченко А.Т.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1999 (с указанием в скобках номера тома и страницы).
- ² *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999. С. 78.
- ³ Там же. С. 80. В то же время Д. Левицкий однозначной «зависимости» произведения и псевдонима не видит: «Следует, таким образом, признать, что у Аверченко не было вполне выдержанной «системы» применения псевдонимов для произведений различных жанров. Если такую систему Аверченко и имел в виду, то на практике он соблюдал ее лишь относительно» (*Левицкий Д.А.* Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. М., 1999. С. 186).
- ⁴ *Пильский Петр.* А.Т. Аверченко // Сегодня. 1925. 15 марта. С. 3.
- ⁵ Цит. по: *Николаев Д.Д.* Аверченко // Литература русского зарубежья. 1920—1940. Вып. 2. М., 1999. С. 119.
- ⁶ *Спиридонова Л.* Указ. соч. С. 81.
- ⁷ Подробнее об этом см.: *Левицкий Д.А.* Указ. соч. С. 41—48.
- ⁸ Цит. по: *Николаев Д.Д.* Указ. соч. С. 118.
- ⁹ Там же. С. 120.
- ¹⁰ *Спиридонова Л.* Указ. соч. С. 83—84.
- ¹¹ *Левицкий Д.А.* Указ. соч. С. 250—251.
- ¹² Цит. по: *Николаев Д.Д.* Указ. соч. С. 127.
- ¹³ *Спиридонова Л.* Указ. соч. С. 89.
- ¹⁴ Там же. С. 90.
- ¹⁵ Там же. С. 91.
- ¹⁶ Как замечает отечественный исследователь, в сборнике часто «автор пишет не о зверствах большевиков, а о судьбе простых, измученных людей, цепляющихся за свои воспоминания о еде, как за последние кусочки старого мира. Тема «еды» становится одной из центральных в творчестве писателя. Именно это сравнение, по мысли Аверченко, наиболее ярко, наглядно, убедительно опровергает все теоретические разглагольствования большевиков, всю бессмысленность демагогических рассуждений о защите эксплуатируемых от эксплуататоров» (*Николаев Д.Д.* Указ. соч. С. 132).
- ¹⁷ Там же. С. 134.
- ¹⁸ Этим делением на мужское/женское начала Аверченко пародирует искажения отечественных философов в области «русской идеи» — В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, В.В. Розанова и др.
- ¹⁹ *Ленин В.И.* Талантливая книжка // Правда, 1921, 22 ноября, № 263.
- ²⁰ *Спиридонова Л.* Указ. соч. С. 96—97.
- ²¹ *Левицкий Д.А.* Указ. соч. С. 299.
- ²² *Спиридонова Л.* Указ. соч. С. 105.
- ²³ Там же. С. 111.
- ²⁴ Там же. С. 114—115.

ТЭФФИ

Надежда Александровна Лохвицкая (Бучинская в замужестве; 1872—1952) известна в истории русской литературы как Тэффи.

Существует несколько версий происхождения ее псевдонима¹. Исследователями Е.М. Трубиловой и Д.Д. Николаевым замечено, что псевдоним для Н.А. Лохвицкой, любительницы мистификаций, шуток, анекдотов, автора литературных пародий, фельетонов, стал частью литературной игры для создания соответствующего образа автора.

В дореволюционной России Тэффи была необыкновенно популярна. Известность пришла благодаря публикациям в журналах «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». До эмиграции было опубликовано шестнадцать сборников. Самые известные книги — «Юмористические рассказы» (1911), «И стало так» (1912), «Карусель» (1913), «Восемь миниатюр» (1913), «Дым без огня» (1914), «Житье-бытье» (1916), «Неживой зверь» (1916).

События 1917 года находят отражения в очерках и рассказах «Петроградское житие» (1917), «Заведующие паникой» (1917), «Торговая Русь» (1918), «Рассудок на веревочке» (1918), «Уличная эстетика» (1918), «В рынке» (1918), фельетонах «Песье время» (1917), «Немножко о Ленине» (1917), «Мы верим» (1917), «Дождались» (1917), «Дезертиры» (1917), «Семечки» и написанных уже в эмиграции «Воспоминаниях». Судя по книге «Воспоминания», Тэффи не собиралась уезжать из России. Решение было принято спонтанно, неожиданно для нее самой, возможно, еще в Одессе в 1918 г.: «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»². Так было принято решение об отъезде.

Среди книг, написанных на Западе, ведущее место занимают сборники рассказов: «Рысь» (1923), «Вечерний день» (1924), «Городок: Новые рассказы» (1927), «Книга Июнь» (1931), «Ведьма» (1936), «О нежности» (1938), «Все о любви» (1946), «Земная радуга» (1952). В эмиграции меняются принципы составления книги: принцип жанрового единства уступает место тематическому единству, в качестве объединяющего начала используется образ повествователя — «писательницы Тэффи»³. Так, в сборник «Рысь» входят написанные в стихотворной форме «Мещанский роман» и «Тоска», а целостность «Городка» обусловлена образом рассказчика-«летописца».

Первым сборником, состоящим из рассказов, написанных исключительно в эмиграции, стала книга **«Рысь»**. В книге два эпиграфа: «Не говори: «отчего это прежние дни были лучше теперешних?», потому что

не от мудрости ты спрашиваешь об этом» (Екклесиаст. 7:10), и «Рысь бегаёт рысью».

В библейской цитате отражается одна из основных идей книги — идея тесной взаимосвязи, неразрывности прошлого и настоящего, ограниченности жизни человека, если он ориентирован только на прошлое или только на настоящее. Вторым эпиграфом «Тэффи даёт понять читателям, что ее рассказы — не о тех, кто остался в России, не о тех, кто заставил бежать из России, а о тех, кто бежал и бежит»⁴. Кроме того, определение «рысью» метафорически характеризует беспокойную, суетливую атмосферу начального периода эмигрантской жизни.

В открывающем сборник рассказе «Башня» прошлое (воспоминания) и настоящее оказываются взаимосвязанными: Эйфелева башня напоминает рассказчице далекую случайную встречу в Соловецком монастыре с одиноким монашеским, коротающим длинные ночи в разговорах с Эйфелевой башней. Только теперь вдали от родины героине становится понятным, что такое одиночество, и, глядя на башню, она мысленно ведет диалог: «Монашек в скуфейке! Записывай, записывай все. Что плохо нам, одиноко и страшно... Чайкам скажи»⁵. Повествователь иронизирует над теми, кто целиком остался в прошлом, кто не хочет смотреть правде в глаза, считает свое положение временным («Вспоминанием», «Квартирка»). В рассказе «Ностальгия» найдено определение, соответствующее общему болезненному состоянию вынужденных переселенцев — ностальгия:

Я видела признаки этой болезни и вижу их все чаще и чаще.

Приезжают наши беженцы, изможденные, почерневшие от голода и страха, отбываются, успокаиваются, осматриваются, как бы наладить новую жизнь, и вдруг гаснут.

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.

Вот мы — смертью смерть поправшие.

Думаем только о том, что теперь *там*. Интересуемся только тем, что приходит *оттуда*.

А ведь здесь столько дела. Спасаться нужно и спасать других. Но так мало осталось и воли, и силы... (37).

Наиболее открыто трагизм существования эмигрантов показан в рассказе «Сырье»:

Мне кажется, нашим хозяевам, у которых мы сейчас в гостях, должен иногда приходиться в голову вопрос: «Как могут они жить, то есть одеваться, поку-

пать вещи, обедать и ходить в театры, смотреть наши развеселые пьесы, когда каждый день приемный аппарат радио отстукивает новые стоны и предсмертные крики их близких?»

Наверное, так спрашивают они себя.

Но мы-то знаем, как мы живем, и знаем, что *так* жить можем.

Да — едим, одеваемся, покупаем, дергаем лапками, как мертвые лягушки, через которых пропускают гальванический ток.

Мы не говорим с полной искренностью и полным отчаянием даже наедине с самыми близкими. Нельзя. Страшно. Нужно беречь друг друга.

Только ночью, когда усталость закрывает сознание и волю, Великая Печаль ведет душу в ее родную страну (57).

Рассказ «Ке фер?» стал самым известным, его название вошло в поговорку в эмигрантской среде. Тэффи в одной фразе удалось отразить состояние растерянности, переживаемое большинством «лерюссов», и сделать это без пафоса, свойственного эмигрантской периодической печати, с необходимой долей самоиронии.

Генерал-беженец, вышедший на площадь Плас де ла Конрад, которая ещё помнила триумфальное шествие русских после победы над Наполеоном, со словами: «Все это, конечно, хорошо, господа! Очень даже все хорошо. А вот ке фер? Фер-то ке?» (126), и жалок, и смешон одновременно. И «если в “Ке фер?” звучит саркастическая насмешка над гордо-самоуверенным “Что делать?” Н.Г. Чернышевского, то в обратном — Фер-то ке? — не просто чувствуется растерянность, но видится надежда и вера на возвращение и вразумление»⁶. Ответ на этот вопрос звучит в рассказе «Ностальгия»: «Спасаться нужно и спасать других. Но так мало осталось и воли, и силы» (37).

Тему трагизма существования в эмиграции Тэффи продолжает развивать в высоко оцененной и восторженно встреченной критикой книге **«Городок: Новые рассказы»**. В центре внимания повествователя-«летописца» бытовое течение времени, разнообразие жизненных перипетий обычных, «средних» людей.

Как своеобразное предисловие книги можно рассматривать одноименный рассказ «Городок (Хроника)», в котором представлена обобщенная картина образа жизни «лерюссов». Описание автоматического, безрадостного, однообразного существования пронизано авторской иронией:

Это был небольшой городок — жителей в нем было тысяч сорок, одна церковь и непомерное количество трактиров.

Занимались промыслами. Молодежь большею частью извозом — служила шоферами. Люди зрелого возраста содержали трактиры или служили в этих трактирах: брюнеты — в качестве цыган и кавказцев, блондины — малоросса-

ми. Женщины шили друг другу платья и делали шляпки. Мужчины делали друг у друга долги. ... Жизнь протекала очень однообразно. ... Жители городка говорили на странном аргю, в котором, однако, филологи легко находили славянские корни. Жители городка любили, когда кто-нибудь из их племени оказывался вором, жуликом или предателем. Еще любили они творог и долгие разговоры по телефону.

Они никогда не смеялись и были очень злы (148—149).

Последняя фраза рассказа звучит как приговор, но в остальных произведениях сборника в основном выдерживается трагикомическая тональность, обусловленная другим концептуальным утверждением: «Наши радости так похожи на наши печали, что порою и отличить их трудно» (54). Одновременно комичны и трагичны судьбы доктора Коробко («Доктор Коробко»), бывшего помещика, вынужденного через 15 лет (когда профессиональные навыки уже потеряны) вновь заняться медициной, Григория Петровича («Григорий Петрович»), бывшего капитана русской армии, патологически честного и с полным отсутствием коммерческой жилки, пытающегося стать приказчиком, затем издателем.

Безуспешно пытаясь приспособиться к новым обстоятельствам, персонажи рассказов разочаровываются в настоящем и уходят в мир вымысла, в мир своих фантазий («Маркита», «Гедда Габлер», «Сладкие воспоминания»). Так, певичка Сашенька, выдает себя за роковую женщину, Маркиту. В результате надежды Сашеньки и ожидания полюбившего ее поклонника не оправдываются, оба остаются разочарованными. В рассказе «Сладкие воспоминания» повествование ведется от лица старой нянюшки, сравнивающей «наше Рождество» и «бусурманское». Главное отличие: «Весело у нас на Рождестве бывало». Однако воспоминания остаются веселыми лишь с точки зрения нянюшки. Комическое восприятие рассказа возникает из-за контраста между по-настоящему безрадостными описываемыми событиями и тем, как это преподносит старушка:

А утром, в самое Рождество, в церкву ездили. Ну, кучер, конечно, пьян, а как садовника выгнали, так и запрячь некому. Либо пастуха зови, либо с садовником мирись. Потому что он, хотя и выгнан, а все равно на кухне сидел и ужинал, и утром поел, и все как следует, только что ругался все время. А до церкви все-таки семь верст, пешком не сбегаешь. Крик, шум, дети режут. Барин с сердцов принялся елку ломать, да яблоко сверху сорвалось, по лбу его треснуло, рог набило, он и успокоился. Оттянуло, значит.

За весельем да забавой время скоро бежит (184).

В рассказе «Разговор» Тэффи рассматривает злободневную проблему потери национальной самоидентификации, человеческой «души» в

условиях эмиграции. Распад, по мнению писательницы, начинается с забвения родного языка. Используя форму речевого комизма, Тэффи изображает ситуацию общения на смеси «французского с нижегородским»:

— Вы чего ищете? Бросайте пепел прямо на пол. У них тут сандриешки не полагается. Ах, кстати, хотел у вас спросить, так сказать, на свежее ухо: как правильнее говорить: «дайте вы мне покой» или «дайте вы мне покоя», потому что кого-чего — родительный падеж. А?

— По-моему, уж ежели по-русски, так не покой, а спокой. Дайте спокой. Ведь слово-то «спокойно», а не «покойно». Ведь вы скажете: «Он преспокойно взбесился», а не «препокойно взбесился».

— По-моему, можно и «препокойно». Он препокойно бросился с лестницы...

— Сбросился, а не бросился.

— Тогда, уж если хотите, — выбросился.

— Выпросился?

— Выспросился...

— Выбросился...

— Подождите! Это надо на свежее ухо. Я очень педантик на счет русского языка. Ведь это единственное, что у нас осталось. Сокровище наше... (175—176).

Повествование о бытовых недоразумениях постепенно осложняется размышлениями о таких аксиологических понятиях, как сострадание, жертвенность, любовь, терпимость, умение прощать («Два», «День» и др.). Одиноким, беспомощным, голодающим, отчаявшимся, а когда-то храбрец, готовый умереть за родину, бывший офицер, умирая, старается не доставить хлопот окружающим («Майский жук»). Людской черствости противопоставляются нежные, трогательные отношения между животными («Шарль и Лизетта»).

После выхода сборников «Рысь» и «Городок» Тэффи стала признанным «бытописателем» русской эмиграции, «русского Парижа».

В разгар дискуссий о судьбе романа от Тэффи как мастера короткого рассказа, поэта критика все настойчивее требует настоящего, «серьезного» эпического произведения — романа. Так, М. Алданов рецензию на книгу стихов «Passiflora» заканчивает следующим образом: «Стихи Тэффи хороши, музыкальны, своеобразны. Ее фельетоны неподражаемы. Но мне хотелось бы прочесть роман, подписанный Тэффи. Почему она не пишет больших вещей? У ней блестящие дары художника, юмор, знание людей»⁷.

Единственной попыткой обращения писательницы к большой эпической форме стал «Авантюрный роман» (1931). Жанровая принадлежность романа, обозначенная в названии, вызвала сомнения у первых ре-

цензентов, отметивших несоответствие «души» романа (Б. Зайцев) заглавию. Современные исследователи указывают на сходство с авантюрным (плутовским), куртуазным⁸, детективным⁹ романом, романом-мифом¹⁰.

Сюжет романа построен по принципу ассоциации: повествование переполнено аллюзиями на мифологические, литературные, кинематографические сюжеты, мотивы, образы; этот принцип определяет и пространственные, цветовые, предметные атрибуты. Главная героиня романа — русская эмигрантка, осевшая в Париже, «манекен» Наташа, забывшая свое настоящее имя (Маруся Дудкина). Во время эвакуации она потеряла мужа, которого почти не знала, родных, друзей во Франции она не приобрела, мужчины «уходили, и она не вспоминала о них. Даже во сне»¹¹ (358). Случайное знакомство с красавцем Гастоном, дансером, альфонсом, уголовным преступником, переворачивает ее жизнь. Гастон втягивает Наташу в свои махинации. «Роман» для нее оборачивается любовью, приносит страдания, а затем — гибель.

Любовная и авантюрно-детективная линии в повествовании взаимосвязаны: история любовных переживаний Наташи осложняется «делом» о краже денег (на которые она везде натывается, узнавая купюры по зеленым пятнам), махинациями Гастона, его загадочными исчезновениями, наконец, убийством Любаши, о котором Наташа узнает из газет. Пародийность детективной линии подчеркнута фантазиями Наташи, представляющей себя героиней авантюрного романа, построенного по расхожей кинематографической схеме [«И она представляла себе жизнь, ту, на которую Гастон звал ее. Уголовный фильм, авантюрный роман. Она его спасает, ...ночью подплывает на лодке, ...они ползут по крыше. Она его, раненного, мчит на автомобиле. ...Они танцуют на шикарном балу...» (373)]. Пародийны сцены «психологических диалогов», структурированных как в классических детективах¹², а также переходы к повествованию от лица наивного, недостаточно прозорливого, по сравнению с читателем, рассказчика — участника событий, т.е. Наташи.

История любовных отношений дана в сложной системе мифологических соответствий, в которой выделяется сюжет об Амуре (Гастон) и Психее (Наташа), а «сопровождающие главы романа эпиграфы, взятые из разных эпох, образуют “малую историю литературы от IV века до РХ до 20-х гг. нашего столетия”»¹³ и соответственно семантически «нагружают» повествование, расширяют смысловой контекст произведения.

Весьма значимы в мифопоэтике романа сноведения и галлюцинации Наташи, переходы от сна к полусну, яви. «Сны выступают предвестниками трагического финала. Наташа видит повторяющиеся сны, где ищет ребенка, которого куда-то унесли и мучают. В этих снах отражается материнское существо ее любви — страстной, не рассуждающей, все-

прощающей»¹⁴. Но автору они нужны, чтобы создать впечатление зыбкости, призрачности происходящего. Трагическая раздвоенность персонажей (Наташа-Маруся, Гастон-Жоржик Бублик, Шуры-Муры), вероятно, обусловлена внутренним ощущением Тэффи двойственности своего положения: вынужденная покинуть родину, она так и не стала «своей» во Франции. Именно смерть осознается героиней как избавление от земных страданий, как возвращение на родину, поэтому, погибая, она вспоминает свое настоящее имя и обретает покой.

В 1930-е годы были опубликованы две книги стихов Тэффи: «Passiflora» и «Шамрам: Песни Востока» (1923). Самым известным из стихотворных сборников, созданных в эмиграции, стала книга «**Passiflora**» (1923), озаглавленная названием цветка-«страстоцвета». Именно образ страстоцвета, символизирующий страдание, стал в книге центральным. Мотив страданий акцентируется и в эпиграфе: «*Passionis beatitudinis sacrum*»¹⁵.

Подавленность, тоску и растерянность символизируют образы карлика, горбуна, плачущего лебедя, серебряного корабля смерти, тоскующего журавля:

Вот завела я песенку,
А спеть ее — нет сил.
Полез горбун на лесенку
И солнце погасил...

По темным переулочкам
Ходил вчера Христос,
Он всех о ком-то спрашивал,
Кому-то что-то нес.

В окно взглянуть не смела я
Увидят, забранят.
Я черноносых лапчатых
Качаю горбунят...

В цветовой палитре сборника доминируют семантически значимые цвета: черный (смерть, тоска, ночь), синий (родина, Россия), белый (старость, чистота, Христова плащаница), встречаются красный, огненный (страсть) и желтый или золотой (солнце, свет, день).

В стихотворении «Иду по безводной пустыне» последовательно разбивается мотив скитаний, бездомности; образ России соотносится с образом «тихой Рахили»:

Иду по безводной пустыне,
Ищу твой сияющий край.
Ты в рубище нищей рабыни
Мой царственный пурпур узнай!

Я близко от радостной цели...
Как ясен мой тихий закат!

Звонят полевые свирели,
Звонят колокольчики стад...

Ты гонишь овец к водопою —
Как ясен твой тихий закат!
Как сладко под легкой стопою
Цветы полевые шуршат!

Ты встанешь к стене водоема,
Моим ожиданиям близка,
Моею душою влекома,
В далекие смотришь века...

Замучена зноем и пылью,
Тоскою безводных степей,
Так встречаюсь я с тихой Рахилью
Блаженною смертью моей...

Лирическая героиня Тэффи чувствует себя несчастной, покинутой. Доминирующее чувство в ее переживаниях — тоска («Меня любила ночь», «Северное», «Как я скажу, что плохо мне на свете»):

Меня любила ночь, и на руке моей
Она сомкнула черное запястье...
Когда ж настал мой день — я изменила ей
И стала петь о солнце и о счастье.

Дорога дня пестра и широка —
Но не сорвать мне черное запястье!
Звенит и плачет звездная тоска
В моих словах о солнце и о счастье.

Дуализм настроений, чувств лирической героини передаётся через антитезу («Ты горишь слишком тихо, / Я хочу слишком знойно», «Ты в рубище нищей рабыни мой царственный пурпур узнай»). В стихотворении «Ангелика» противопоставляется внешнее уродство горбуны Федосьи красоте её души, «синеокой» и «златокудрой» Ангелике, конечность и безотрадность земной жизни, жизни тела — вечности, бессмертию души, за которой пришел сам Христос. Так же дуалистичен и мир, окружающий героиню:

Я синеглаза, светлокудра
Я знаю — ты не для меня...
И я пройду смиренномудро,
Молчанье гордое храня.

И знаю я — есть жизнь другая,
Где я легка, тонка, смугла,
Где, от любви изнемогая,
Сама у ног твоих легла... (...)

И в жизни той живу, не зная,
Где правда, где моя мечта,
Какая жизнь моя, родная, —
Не знаю — эта, или та...

В целом в сборнике усиливается свойственное доэмигрантской лирике противопоставление мечты и действительности, вымысла, грез и реальности, ощущение лирической героиней своей раздвоенности и трагической неопределенности.

В 1930-е годы Тэффи обращается к мемуарному жанру. Она создает автобиографические рассказы «Первое посещение редакции» (1929), «Псевдоним» (1931), «Как я стала писательницей» (1934), «45 лет» (1950), а также художественные очерки — литературные портреты известных людей, с которыми ей довелось встречаться. Среди них Г. Распутин, В. Ленин, А. Керенский, А. Коллонтай, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, И. Репин. А. Аверченко, З. Гиппиус, Д. Мережковский, Л. Андреев, А. Ремизов, А. Куприн, И. Бунин, И. Северянин, М. Кузьмин, Вс. Мейерхольд. Создавая образы известных людей, Тэффи выделяет какую-либо черту или качество, которые наиболее ярко подчеркивают индивидуальность человека. «Герои времени» предстают с неизвестной и неожиданной для читателя стороны, иногда их образы расходятся с общепринятой точкой зрения. Например, описывая встречу с Бальмонтом, она подчеркивает его склонность к позерству, сочетающуюся с беззащитностью, добродушным детским смехом. Своеобразие литературных портретов обусловлено авторской установкой «рассказать... просто как о живых людях, показать, какими я их видела, когда сплетались наши пути. Они все уже ушли, и ветер замечает снегом и пылью их земные следы. О творчестве каждого из них писали и будут писать еще и еще, но просто живыми людьми не многие их покажут. Я хочу рассказать о моих встречах с ними, об их характерах, причудах, дружбе и вражде»¹⁶. Писательница собиралась объединить их в книгу под общим названием «Моя летопись».

В творчестве писателей русского зарубежья автобиографический жанр, представленный во всех своих формах¹⁷, является самым популярным. В эмигрантской среде обращение к нему было осознанным не только среди писателей (И. Шмелев, Б. Зайцев, М. Осоргин, А. Ремизов, В. Набоков, И. Одоевцева и др.), но и среди известных художников, военных, политиков, общественных и театральных деятелей. Опубликованная в 1931 г. в Париже автобиографическая книга Тэффи **«Воспоминания»** не стала сенсацией. По жанру это мемуарно-автобиографическое повествование, тяготеющее к беллетризованной форме. В кратком предисловии Тэффи определяет свою авторскую позицию. Она состоит в отказе от изображения «прославленных героических фигур» и от политических оценок, предпочтение отдается простым людям и их переживаниям, оказавшимся созвучными переживаниям автора — непосредственного участника событий и приключений, «показавшимся забавными или интересными»¹⁸.

В основе повествования лежат реальные факты, это «простой и правдивый рассказ» о том, как гастрольная поездка вместе с А. Аверченко и труппой артистов обернулась скитаниями по югу России, а затем бегством из страны с «битыми сливками общества» на пассажирском судне «Шилка».

Описываемые события охватывают период с осени 1918 г. по лето 1919 г. — время накануне эмиграции, точнее, «невольного путешествия автора вместе с многочисленными беженцами». В книге 31 глава, каждая состоит из отдельных, тематически взаимосвязанных эпизодов. Объектом рефлексии становится не только собственное мировосприятие, но и общее настроение, эмоциональное состояние окружающих, их отношение к происходящим переменам. Повествование построено на переходе от индивидуальной, частной точки зрения («я») к другой, обобщенной («мы»): «Да, вихрь определял нашу судьбу», «Екатеринодар был тогда нашим центром, нашей столицей», «Скоро, может быть, и нас так вот погонит озверелая стихия, но куда?». Кроме того, авторская точка зрения также подвижна: «всезнающий» повествователь, предугадывающий судьбу людей, сменяется участником описываемых событий.

Стремясь сделать рассказ о прошлом живым, убедительным, Тэффи использует прямую речь, диалоги, построение эпизодов как бытовой сценки:

— Слыхали? Пронины все свое состояние перевезли. Накрутили на бабушку.

— А почему же бабушку не осматривали?

— Ох, и что вы! Она такая неприятная. Ну, кто же решится!..

— А Коркины как ловко придумали. И все экспромтом! Мадам Коркина, уже обшаренная, стоит в стороне, и вдруг— «ах, ах!» нога у нее подвернулась. Не может шага сделать. А муж, еще не обшаренный, говорит красноармейцу: «Передайте ей, пожалуйста, мою палку, пусть подопрется». Тот передал, палка-то у них долбленая и набита бриллиантами. Ловко?

— У Булкиных чайник с двойным дном.

— Фаничка провезла большущий бриллиант, так вы не поверите — в собственном носу.

— Ну, ей хорошо, когда у нее нос на пятьдесят карат. Не всякому такое счастье.

Потом рассказывали трагическую историю, как какая-то мадам Фук спрятала очень хитро бриллиант в яйцо. Сделала маленькую дырочку в скорлупе сырого яйца, засунула бриллиант, а потом яйцо сварила вкрутую. Пойди-ка найди. Положила яйцо в корзинку с провизией и спокойно сидит, улыбается. Входят в вагон красноармейцы. Осматривают багаж. Вдруг один солдат схватил это самое яйцо, облупил и тут же, на глазах мадам Фук, слопал. Несчастная женщина так дальше и не поехала. Вылезла на станции, три дня ходила за этим паршивым красноармейцем, как за малым ребенком, глаз с него не спускала.

- Ну и что же?
— Э, где там! (264).

В результате возникает эффект «многоголосия», голоса то перебивают друг друга, то сливаются в хоре. Авторская установка на занимательность проявляется и в том, что в потоке бытовых подробностей выделяются смешные, нелепые моменты, а также всеобщее, характерное для большинства эмигрантов, в котором трагическое и курьезное взаимосвязаны:

Вечер. Восемь часов.

Аверченкин импресарио советует снять башмаки и чулки, идти босиком, а там уже в клубе попросить ведро воды, вымыть ноги и обуться. Или наоборот — идти как есть, а там, в клубе, потребовать воды, вымыть ноги и идти на эстраду босиком. Или еще лучше — выстирать в клубе чулки — а что мокрые, то ведь это будет мало заметно.

— А вы умеете стирать? — мрачно спросил чей-то голос.

Я не могла решиться снять башмаки. Робеспьер проходил сегодня по этой дорожке и, пожалуй, еще где-нибудь плюнул.

Гуськин деловито приблизился.

— Так я же говорю — садитесь мне на шею. Я вас понесу.

Поеду на Гуськине, как кузнец Вакула на черте? — Ну... хотите, наденьте мои башмаки? Тут у меня без всякой высоты закружилась голова. Как в минуты высшего душевного напряжения — вся минувшая жизнь острым зигзагом пронеслась перед моим внутренним взором: детство, первая любовь... война... третья любовь... литературная слава... вторая революция и... все это увенчивается незабываемыми «штиблетами» Гуськина. В черную ночь, в глуши, в грязи — какой бесславный конец! Потому что пережить этого, вы понимаете, нельзя... (264).

И тут же в клубе происходит страшная встреча с предводительницей «красного движения»: подглядывая из-за кулис за зрителями, Тэффи узнает старую знакомую из прошлой жизни:

Какие сонные глаза. Почему они знакомы мне? Видела я их, видела... давно... в деревне... баба-судомойка. Да, да, вспомнила. Она всегда вызывалась помочь старичку повару, когда нужно было решать цыплят. Никто не просил — своей охотой шла, никогда не пропускала. Вот эти самые глаза, вот они, помню их...

Я говорила ей:

— И вот такой роскошный пир приготовила для тебя судьба! Напилась ты терпкого теплого человеческого вина досыта, допьяна. Хорошо! ...Не знаю, как могу смотреть на тебя и не кричать по-звериному, без слов — не от страха, а от ужаса за тебя, за человека — «глину в руках горшечника», слепившего судьбу твою в непознаваемый рассудком час гнева и отвращения... (279—280).

Если в ранних сборниках «Рысь» и «Городок», живописующих эмигрантский быт, противопоставлялись прошлое и настоящее, то в «Воспоминаниях» противопоставляются позиции тех, кто уезжает, и тех, от кого уезжают. «Мы» — потенциальные эмигранты. «Они» — большевики, зеленые, махновцы, петлюровцы, — все, от кого нужно бежать и кто грабит. «Мы», согласно библейской легенде, — кроткие овцы. «Они» — стадо свиней. Среди свиней не только представители новой власти, но и те, кто, пользуясь моментом, делает карьеру или набивает собственный карман: торговец нитками, ...жующие люди с масляными губами, одесские спекулянты, «извините, Беркин», деловые господинчики»¹⁹.

Личное биографическое время в «Воспоминаниях» изначально детерминируется историческим временем. Центральным становится образ пути (дороги): это и географическое перемещение, и крепнущая мысль о трагизме судеб людей, вынужденных покинуть родину. Все остановки (вынужденные, случайные, планируемые) оказываются кратковременными, попытки найти спокойное, благополучное, напоминающее старую жизнь место, — безуспешными. Хронотоп дороги, взаимодействующий с хронотопом встречи, дает возможность Тэффи показать широкую, панорамную картину жизни России 1918—1919 гг. Описания тягот пути сопровождаются описанием многочисленных встреч (с солдатами, крестьянами, представителями новой власти, журналистами, старыми знакомыми, богемой), что создает объективную картину происходящего.

Авторская концепция времени проявляется в системе временных и пространственных образов (например, описание «Шилки» как судна, обреченного на скитания «Летучего голландца», лейтмотивное «ауспиции тревожны»), номинации исторических событий (жизнь в Москве накануне отъезда сравнивается со страшной сказкой о Змее Горыныче; представителя новой власти, руководящего многочисленными беспричинными расстрелами, автор мысленно называет Робеспьером, имя которого ассоциируется с «политической кровожадностью»), лирических отступлений (о котиковой шубке, ставшей символом эмигрантской жизни; о гитаре, напомнившей о счастливых днях). Самым пронзительным, эмоционально-напряженным моментом является финальный эпизод «Воспоминаний», построенный как стихотворение в прозе:

Дрожит пароход, бьет винтом белую пену, стелет по берегу черный дым.
И тихо-тихо отходит земля.

Не надо смотреть на нее. Надо смотреть вперед, в синий широкий свободный простор...

Но голова сама поворачивается, и широко раскрываются глаза, и смотрят, смотрят...

И все молчат. Только с нижней палубы доносится женский плач, упорный, долгий, с причитаниями.

Когда это слышала я такой плач? Да, помню. В первый год войны. Ехала вдоль улицы на извозчике седая старуха. Шляпа сбилась на затылок, обтянулись желтые щеки, беззубый черный рот открыт, кричит бесслезным плачем — «а-а-а!». А извозчик — верно, смущен, что везет такого седока «безобразного», — понукает, хлещет лошаденку...

Да, голубчик, не разглядел, видно, кого садишь? Теперь вези. Страшный, черный, бесслезный плач. Последний. По всей России, по всей России... Вези!..

Дрожит пароход, стелет черный дым.

Глазами, широко, до холода в них, раскрытыми, смотрю. И не отойду. Напустила свой запрет и оглянулась. Вот, как жена Лота, застыла, остолбенела навеки и веки видеть буду, как тихо-тихо уходит от меня моя земля (382).

Современники восприняли книгу как «едва ли не лучшее из того, что нам до сих пор дала эта талантливая и умная писательница» (И. Голенищев-Кутузов), как «эпилог прошлой и невозвратной жизни» (М. Цетлин). В эмиграции жизнь Тэффи складывалась довольно успешно, но чувство бездомности не покидало ее, до последних она дней «так и жила с душой, «обращенной на восток»²⁰.

Пророческими кажутся слова Г. Иванова о литературной судьбе писательницы: «Тэффи-юмористка — культурный, умный, хороший писатель. Серьезная Тэффи — неповторимое явление русской литературы, которому через сто лет будут удивляться»²¹.

¹ По одной из версий, псевдоним взят из сказок Р. Киплинга «Как было написано первое письмо», «Как был изобретен алфавит». «Taffy» — имя дочери первобытного человека, которое полностью звучит как «Девочка-которую-нужно-хорошенько-отшлепать-за-то-что-она-такая-шалунья». По другой — источником стали звучащие почти как «taffy» имена из сказок англичанки Эдит Несбит, творчество которой было знакомо Н.А. Лохвицкой. Еще одну предлагает сама писательница в автобиографическом рассказе «Псевдоним» (1931). Мечтая об успехе одной из первых своих пьес, она решила воспользоваться именем знакомого дурака Степана, или домашнего Стеффи, потому что, как известно, дуракам всегда везет, и из деликатности отбросила первую букву. В этом же рассказе она указывает на слова из песенки «Трильби» Киплинга: «Taffy was a Walesman / Taffy was a thief» («Тэффи был уэльсцем, Тэффи был вором»). Подробнее см.: *Николаев Д.Д.* К вопросу о происхождении псевдонима Тэффи // *Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века.* М.: Наследие, 1999. С. 252–259.

² *Спиридонова Л.А.* Противление злу смехом // *Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века.* М.: Наследие, 1999. С. 19.

³ *Николаев Д.Д.* Концепция «книги» в творчестве Н.А. Тэффи // *Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века.* М.: Наследие, 1999. С. 20–40.

- ⁴ Николаев Д.Д. Рысь // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). М.: ИНИОН РАН, 2000. Т. 3. Книги. Часть 3. С. 130.
- ⁵ Тэффи Н.А. Собр. соч. М.: Лаком, 1998. Т. 3: «Городок». С. 22.
- ⁶ Николаев Д.Д. Концепция «книги» в творчестве Н.А. Тэффи ... С. 32.
- ⁷ Тэффи Н.А. «Passiflora» // Современные записки. Кн. 17. 1923. С. 486.
- ⁸ Спиридонова Л.А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М.: Наследие, 1999. С. 147.
- ⁹ Фетисенко О.Л. «Авантюрный роман» Тэффи как роман-миф // Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века... С. 69—83.
- ¹⁰ Там же. С. 73.
- ¹¹ Здесь и далее текст романа цит. по: Тэффи Н.А. Все о любви: Рассказы. Повесть. Роман. М.: Политиздат, 1990. В круглых скобках указываются страницы.
- ¹² Подробнее см.: Фетисенко О.Л. «Авантюрный роман» Тэффи как роман-миф...
- ¹³ Там же. С. 74.
- ¹⁴ Трубилова Е.М. Сны в произведениях Н.А. Тэффи // Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века... С. 44.
- ¹⁵ Страдания ради обретения счастья святы (перевод автора).
- ¹⁶ Тэффи. Собр. соч.: В 3 т. СПб.: РХГИ, 1999. Том первый: Проза. Стихи. Пьесы. Воспоминания. Статьи. С. 350.
- ¹⁷ Подробнее о жанровых формах автобиографии см.: Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 12.
- ¹⁸ Ср. с иронической оценкой эмигрантской мемуарной литературы из рассказа «Городок (Хроника)»: «Кроме мужчин и женщин, население городишки состояло из министров и генералов. Из них только малая часть занималась извозом — большая преимущественно долгами и мемуарами. Мемуары писались для возвеличения собственного имени и для посрамления сподвижников. Разница между мемуарами заключалась в том, что одни писались от руки, другие на пишущей машинке» (146—147). Здесь и далее текст «Воспоминаний» цит. по: Тэффи Н.А. Житье-бытье. М.: Политиздат, 1991. В круглых скобках указываются страницы.
- ¹⁹ Спиридонова Л.А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья.... С. 149.
- ²⁰ Там же. С. 122.
- ²¹ Спиридонова Л.А. Противление злу смехом // Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века... С. 12.

САША ЧЁРНЫЙ

Выпустив в 1911 г. две книги сатирических стихотворений, сделавших его знаменитым на всю Россию, Саша Чёрный (Александр Михайлович Гликберг, 1880—1932) словно взял паузу в своей литературной карьере. Продолжая публиковаться в периодике, писатель покинул по-

пулярный журнал «Сатирикон», тем самым, во-первых, обозначив свой отказ от традиции политического зубоскальства, а во-вторых, как бы желая закрепить те классические творческие принципы, которые он заново сформулировал для себя в книге «Сатиры и лирика». Именно здесь Саша Чёрный обретает понимание того, что журналистика и «злоба дня», актуальная «труха», как сказано в стихотворении «Читатель», душат его незаурядный талант. «Литературному канкану» уже тогда он предпочел свое истинное призвание:

Безглазые глаза надменных дураков,
Куриный кодекс модных предрассудков,
Рычание озлобленных ублюдков
И наглый лязг очередных оков...
А рядом, словно окна в синий мир,
Сверкают факелы безумного искусства:
Сияет правда, пламенеет чувство,
И мысль справляет утонченный пир¹.

В 1914 г. Саша Чёрный призван из запаса в связи с началом войны. Он служит в 13-м полевом госпитале, после переворота на какое-то время избирается в Пскове заместителем народного комиссара Совета солдатских депутатов. С конца 1918 г. писатель живет в Литве, а окончательный отъезд за рубеж состоялся в 1920 г.: поначалу местом жительства была избрана Германия, затем он оказался в Италии, еще позже — во Франции, Париже и Провансе.

Двенадцать лет заграничной жизни стали для поэта, как это ни парадоксально звучит, временем творческого подъема. Он активно участвует в литературных начинаниях эмигрантов, переводит, редактирует, помогает молодым писателям (с благодарностью вспоминал о его содействии, к примеру, В.В. Набоков)². Собственное его творчество также выходит на новый уровень. В Берлине переиздаются (с изменениями) первые поэтические книги «Сатиры», «Сатиры и лирика» (1922), выходят «Детский остров» (1920—1921) и третий стихотворный том «Жажда» (1923). Позднее опубликованы книги «Дневник фокса Микки» (1927), «Кошачья санатория» и «Несерьезные рассказы» (Париж, 1928), «Серебряная ёлка» и «Чудесное лето» (1929), «Румяная книжка» (Белград, 1930). В 1933 г., уже после смерти автора, были изданы «Белка-мореплавательница» и, пожалуй, самая значительная из всех книга Саши Чёрного — «Солдатские сказки». Кроме того, остались за пределами сборников многочисленные стихи, статьи, рассказы и «сатиры в прозе», публиковавшиеся в периодике, своеобразные поэмы «Дом над Великой (Картины из русской жизни)» (1924—1928) и «Кому в эмиграции жить хорошо» (1931—1932). Ряд замыслов остался неосуществленным: таковы «Библейские сказки» и книга стихов «Под небом Франции», о подготовке которой писатель сообщал в анкете 1931 г.³

Все исследователи творчества писателя отмечают кардинальные перемены в его мировоззрении после революции. «Вообще поразительна эта метаморфоза — превращение желчного и ядовитого сатирика в художника иного склада — “самого грустного из тех, кто шутит по профессии, самого незлобного из тех, кто бичует”... — писал А.С. Иванов. — По-видимому, не только жизнь пообтесала ершистого поэта — само вынужденное и бессрочное плавание в эмигрантском ковчеге заставляло поумерить сатирический пыл, ограничить смех целым рядом табу...»⁴. Разумеется, Саша Чёрный многое переосмыслил и переоценил, однако решающая роль в этом преображении принадлежит, вероятнее всего, не революции, как считал, например, Р. Гуль⁵, а Первой мировой войне. Именно на фронте писатель увидел бывших персонажей своих сатир в ином свете, сумел заново взвесить негатив и позитив старой русской действительности. Оказалось, что обывательская короста в экстремальной ситуации опадает, что те самые вульгарные качества, которые так раздражали в мирное время, могут быть понятны и даже простительны в иной обстановке. Чрезвычайно показательна в этом плане последняя из опубликованных поэтических книг Саши Чёрного **«Жажда»** (1923).

По мере формирования замысла книга, судя по всему, освобождалась от чужеродных элементов (см. т. II, 446) и в своем окончательном виде являет образец выверенной архитектуры. На первый взгляд перед нами просто «поэтический отчет» за почти десятилетие жизни, наполненное скитаниями и раздумьями. Однако многозначительный заголовок книги заставляет поставить вопрос о ее общем смысле, том итоге, к которому должен прийти читатель в финале. На один из возможных смыслов указал сам автор в шуточном фрагменте из письма к А.И. Куприну: «Типографию уже окупил, бумагу тоже выволакиваю. Вот до чего доводит жажда нерукотворных памятников»⁶. Желание славы, конечно же, здесь уступает жажде быть понятым, объясниться, может, даже покаяться. В то же время в книге чувствуется неясное томление, порыв к «чему-то» прекрасному и светлому, доступному человеку с воображением даже в тягостные и страшные времена. Искусство, детство, прошлое, природа — вот ориентиры лирического героя **«Жажды»**.

Каждый из четырех разделов, составляющих книгу, представляет собой целостный лирический цикл со своим «камертоном», кульминацией и заключительным аккордом. Общая биографическая канва предполагает (и это совпало с замыслом автора) начать с впечатлений военных лет. Многие стихотворения первого раздела (**«Война»**) написаны задолго до революции и эмиграции, так сказать, по свежим следам событий. **«Песня войны»**, открывающая книгу, сочинена еще до начала Первой мировой и содержит предощущение грядущих бедствий. С нее **«все началось»**, здесь корень зла. Последнее слово стихотворения (**«Впе-**

ред!») погружает в атмосферу тоски и скорби, а начинается война для героя «Жажды», как и для автора, со «Сборного пункта». Саша Чёрный старается соблюсти равновесие, избегая патриотического либо обличительного пафоса, но его пацифистская позиция просматривается в большинстве текстов книги. На сборном пункте поэт отмечает горе одних и равнодушие других, по дороге на фронт он покоряется неизбежному и обретает присутствие духа при взгляде вверх:

Небо кротко и ясно, как мать.
Стыдно бледные губы кусать!
Надо выковать новое крепкое сердце из стали... (II, 28).

Нелепые старания интеллигента на учениях («Репетиция»), мрачное, подобное коровьему молчанию солдат перед дорогой («На этапе»), походный обед («Привал») — все это эпизоды, воссоздающие общую масштабную картину. Первое же описание боевых действий абсурдно и, конечно же, нетипично («Атака»). Две волны противоборствующих армий останавливаются «в пяти шагах» (II, 30) и расходятся, тем самым показывая, как подразумевает поэт, пример всем остальным. В стихотворении «Один из них» впервые появляется определенная личность — не просто «солдат», «унтер» или «фельдфебель», а бывший рязанский наборщик, попавший в окопы из-за несчастной любви. О себе он, в частности, сообщает, что отдал весь табак пленным немцам. Говорит персонаж правду или просто желает, чтобы его пожалели, не столь важно.

Саша Чёрный сознательно выстраивает ряд положительных армейских типов, среди которых и «ротный шут, ефрейтор Яша» («Привал»), и хорунжий Львов («Письмо от сына»), и сотрудники госпиталя. Почти лубочные образы встречаем в стихотворении «Пленные»: «наши михрютки», сующие врагам продукты, с одной стороны, и «люди с Марса», злые и надменные, подобные волкам (II, 32). В «Письме от сына» говорится о примитивном рисунке шестилетнего мальчика, присланном отцу на фронт.

Символическая граница между войной и миром слишком зыбка, очерчена пунктиром, и потому взгляд поэта переходит, первый и единственный раз, к «ужасам войны», в «красный ад» («В операционной»). Сталь, кости и мясо резко контрастируют с видом из окна на безмятежную даль, а тема человеческого безумия получает развитие в «Легенде». Именно такие логически воспринимаемые переходы от стихотворения к стихотворению и позволяют говорить о внутренней структурированности поэтической книги. История о неузнанном Христе, проходившем по линии огня и обстрелянном с обеих сторон, должна показать, что в этой войне нет правых, а виноваты все. Поэтому место, где планируются боевые операции, прямо названо «домом сумасшедших» («В штабе ночью» — II, 35).

В таких обстоятельствах герой радуется всему, что напоминает о прежних временах. Покинутое гнездо, сохранившее домашний уют, сад и звезды особенно дороги сердцу («Чужая квартира»). И здесь же штабс-капитан находит книгу Чехова, автору, которому Саша Чёрный придавал исключительное значение в современной литературе и чье имя появится на последней странице «Жажды». Война научила героя ценить мещанский быт: в стихотворении «Под лазаретом» содержится умиротворенное описание госпиталя, расположившегося в здании университета, а в следующем («Будни») — сырость и грязь, сопутствующие солдатским работам. Осознание тяжелой утраты прошлого свойственно многим героям книги. У раненых «в глазах горит: “Когда?”», беженцы из «Отступления», вероятно, о том же хотят задать свой «торопливо-пытливый вопрос» (II, 37, 38).

В конце первого раздела Саша Чёрный помещает произведения о людях, отдавших все силы для победы над злом: таковы «Ревизия», «Ода на оставление доктором Држевецким 18-го полевого госпиталя», «Памяти генерала К.П. Губера» и «Сестра». До этого хорунжий Львов, поручик Жмых, как и чины безымянные, были эпизодическими персонажами. Здесь же даны портреты «в полный рост», и если ода Држевецкому написана с беззлобным юмором, то о генерале и о медицинской сестре повествуется с предельной серьезностью. Боевые заслуги поэта не интересуют, а подвиг К.П. Губера состоит в том, что он трудился во благо людей, спас множество жизней на фронте. Предвосхищая дальнейшие события, Саша Чёрный упоминает о своевременности смерти заслуженного генерал-лейтенанта (1916), который не успел увидеть самого худшего. А вот простой «сероглазой женщине» из Пскова, уже видевшей «реку человеческой крови» («Сестра», II, 43), предстоит еще множество испытаний. В заключающем раздел стихотворении «На поправке» обманчивое спокойствие прерывается фразой: «Эх, земля моя Россия, / Да хранит тебя Христос!».

Внутренний цикл «На Литве» начинается тремя большими произведениями: «Докторша», «Оазис» и «Американец». Автор, по сути, игнорирует революцию и Гражданскую войну — упоминаний о «Русской Печали», «русском бушующем аде» (II, 46, 49) в книге «Жажда» немало, но это уже прошлое, которое необходимо преодолеть. То, что считалось центральным событием эпохи, демонстративно переносится в область воспоминаний, и здесь применяется та самая «наука презрения», о которой Набоков писал в статье 1927 г. «Юбилей»: «Легкое дрожание ноздрей, на мгновение прищурившиеся глаза — и молчание»⁷.

В «Докторше» речь идет о тяжелой участи вдовы, ее повседневных заботах и печалях. «Нищие духом» уже не столь ненавистны писателю, а ведь героиня поэмы, проводящая «все дни в грызне», в доме которой

нет «ни книг, ни нот», относится к тем самым мещанам из его сатирического прошлого. Перемещаясь вслед за автором в Литву, герой «Жажды» получает кратковременный отдых и попадает, как гласит эпитафия из Корана, в «сады эдемские» («Оазис»). Первая строфа стихотворения объясняет его шуточный характер: искусство и «смех, волшебный алкоголь» могут отвлечь от мрачных раздумий. Комическая история об отоцавших горожанах, припавших к «сосцам земли» (II, 51) на тетушкином хуторе, имеет довольно серьезный подтекст. Присмотревшись, мы обнаружим здесь притчу о вечно недовольной русской интеллигенции. Деревенские пиры настраивают героев на благодушный лад, но нет и не будет для них покоя в этом мире, где водятся «милёны блох». Да, это уже не сатира, разговор выходит на новый уровень, что и подтверждает необычная поэма «Американец». В центре этой поэмы — еще один «человек дела», выполняющий свой долг вопреки обстоятельствам. Совершенно чужой в голодной и грязной стране, «марсианин» и колонизатор, американский посланник благотворительной организации оценивает происходящее со стороны и задает вопросы, которые мы пытаемся решить из века в век:

Передобеденный свершая моцион,
Он шел вдоль стен и думал в сотый раз:
Вокруг леса и тучная земля,
И нет чумы, и солнце мягко светит, —
Откуда эта злая нищета,
Берлоги, грязь, приниженность и стоны?
За ряд веков не научились жить?
Медведь в бору живет сытей и чище...
А здесь — война, разгромы, темный бред,
Пещерный век под знаком пулемета... (II, 55, 56)

Благополучный человек в безумном мире не может не вызывать зависти, а его поступок (сопротивление грабителям) становится предметом демагогических рассуждений адвоката и агронома. Как всегда, интеллигент находит тут «три правды», и только русская девушка, посланная подарок мужественному американцу, знает истину. В большинстве остальных стихотворений раздела поэт воспекает банальные радости мирной жизни («Яблоки», «Утром», «Подарок», «Аисты», «Табак»). Однако это счастье — с привкусом горечи, поскольку Литва только похожа на старую Россию. «На миг забыть — и вновь ты дома...», — так начинается одно из стихотворений, но в его конце звучит печальная нота («Очнись. Нет дома — ты один...» — II, 63). Окончательное прощание с родной знаменует стихотворение «Могила в саду», символический смысл которого в том, что герой книги хоронит прошлое, подводит итог военной теме и скорбит над могилой бывшего врага, немецкого лейтенанта, погибшего на чужбине. Ему предстоит нанести ответный визит, и об этом идет речь в разделе «Чужое солнце».

Цикл «С приятелем» открывает эту часть книги. Прогулки под ласковым небом, среди непривычно доброжелательных граждан все-таки не помогают до конца заглушить ту боль, которую эмигранты увезли с собой. Тут и там прорываются отзвуки еще такого близкого ужаса:

Мы в лесу напишем нынче сказку, —
Там, где пахнет сыростью груздей, —
Про людей, любивших смех и пляску,
Никого не мучивших людей... (II, 70).

Человеческая память неумолима, и потому душа сопротивляется, она не может преобразиться мгновенно — лишь подрастающее поколение способно начать жизнь заново. Стихотворение Саши Черного «Солнце» заставляет провести аналогию с «Европейской ночью» В.Ф. Ходасевича, а точнее, со стихотворением «Слепой». Первое из них опубликовано 1 апреля 1923 г., написание же второго обозначается автором двумя датами: 8 октября 1922 — 10 апреля 1923. Кому бы ни принадлежало первенство, показательно, что два очень разных когда-то поэта, оказавшись в схожих обстоятельствах, практически одновременно обращаются к одному, пусть и чрезвычайно эффектному образу⁸. Возможно, Ходасевич вернулся к работе над текстом под впечатлением от стихов автора «Жажды», чем и объясняются значительные расхождения в трактовке темы.

В «Солнце» сделан акцент на целительной роли светила для всего сущего, а трагедия одного человека выглядит исключением из правил. Не то у Ходасевича: в его сжатом произведении слепец занимает первый план, это фигура символическая и типичная. Саша Чёрный стремится подчеркнуть контраст между относительным внешним благополучием, которое обрели эмигранты в Европе, и их неизбывной внутренней «тьмой», непроницаемой для внешних воздействий. Эта подспудная тревога получила отражение в стихотворениях «На берлинском балконе...», «Весна в Шарлоттенбурге», «В Гарце», «Когда, как бес...», прямое же высказывание на данную тему обнаруживается в стихотворении «В старом Ганновере» при упоминании о «сумасшедшей, горестной Москве» (II, 79). И уж совсем как заклинание звучат строки, помещенные чуть дальше («Над всем»):

Если тихо смотреть из травы, — ничего не случилось,
Ничего не случилось в далекой, несчастной земле...
Отчего же высокое солнце туманом затмилось,
И холодные пальцы дрожат на поникшем челе?... (II, 88).

Искренняя симпатия к местным жителям, восхищение их аккуратностью и деловитостью породили такие стихотворения, как «Поденщица», где ладная работа Эльзы Шмидт радует своей непринужденностью,

или «Корчевка», в котором прославлен созидательный труд. Разнообразные впечатления героя «Жажды» должны заслонить то, что его по настоящему тревожит, и потому немецкие зарисовки сменяются то невнятным обращением к Богу («Глушь»), то намерением освободиться от груза минувшего, вынести его «за скобки» («У Эльбы»). Но прошлое не собирается уходить: «...Скорбь на облаке далеко / Смотрит вдаль бессонным оком...» (II, 81).

В стихотворении «Мираж» совершается воображаемое путешествие на песочном корабле в Петроград, однако причалить к берегу и ощутить все прелести новой действительности герой не решает. Между тем и здесь, в Германии, тоже не все столь уж благополучно. Саша Чёрный напоминает о своем сатирическом таланте, рассказывая о поездке из столицы на природу («В саксонской Швейцарии») или о пляжных нравах («Курортное»). Обыватель никуда не исчез, просто он перестал удивлять, к нему привыкли, и лишь особые причины могут заставить обратить на него взор. Например, море, навевающее мысли о вечном, никак не сочетается с «нашей гнусной эпохой»:

Четвертуем, лжем и воем,
Кровь, и грязь, и смрадный грех...
Ах, Господь ошибся с Ноем, —
Утопить бы к черту всех... (II, 85)

Картины современности в «Курортное» неприглядны и даже жестоки — «дикари» и «бегемоты», балыки вместо лиц, самцы и боровы, грех и блуд... Но море и дарит надежду на лучшее. В концовке герой твердо решает оставить пляжи и отправиться в плавание с рыбаками, а в стихотворениях, завершающих «Чужое солнце», обозначены пути выхода из тупика. Перелом в настроении автора зафиксирован последним четверостишием стихотворения «Грубый грохот северного моря...»:

Но сквозь муть маяк вдруг брызнул светом,
Словно глаз из-под свинцовых век:
Над отчаяньем, над бездной в мире этом
Бодствует бессонный человек (II, 88).

Одно из средств спасения — труд («Лесов тенистые покровы...»). Работа на земле, вдалеке от «безумных городов» и лжи, где «люди чисты — словно дети» (II, 89). Второе, особенно действенное средство, — это искусство. Библейская история об изгнании из рая на «злую землю» ассоциируется с российской трагедией («соблазнение Эдемом»), но люди имеют возможность приобщиться к иному, светлому миру. Духовное путешествие, аналогом которого станет последний раздел «Жажды», является компенсацией за все перенесенные человечеством страдания («Искусство»). Озорное приветствие Музе писатель сопровождает сло-

вами: «Грохот дьявола над бездной / Надоел до тошноты...» (II, 90), а закономерность перехода к следующей части книги автор подчеркивает в стихотворении «Мандола», где звучание итальянского инструмента спасает от эмигрантской тоски и напоминает о родине. Промежуточный финал венчается собирательным портретом русских изгнанников («Тех, кто страдает гордо и угрюмо...»). Сдержанность и чувство собственного достоинства — вот те качества, которыми должен обладать посланник великой страны, противопоставленный здесь всяческой «плесени» из многочисленных политических группировок. Затаенные «боль и стыд» эмигранта не выставляются напоказ, и уж конечно, своей печалью не следует торговать: «Их мало? Что ж... Но только ими рдеют / Последние огни родной мечты» (II, 92).

Заключительный раздел «Русская Помпея» открывается стихотворением, в котором слышатся покаяние и желание исправить ошибки прошлого. Саша Чёрный хорошо понимал, что его дореволюционные стихи внесли немалый вклад в дело разрушения государства:

Прокуроров было слишком много!
Кто грехов Твоих не осуждал?..
А теперь, когда темна дорога,
И гудит-ревет девятый вал,
О Тебе, волнуясь, вспоминаем, —
Это все, что здесь мы сберегли...
И встает бывшее светлым раем,
Словно детство в солнечной пыли... (II, 93)

Каков же этот «светлый рай», уничтоженный вулканом? Красочная поэма «Игрушки» начинается с описания волшебного зимнего вечера в Петербурге и «сказочной, пестрой страны», с любовью сооружаемой художником. Однако вторая глава произведения неожиданно приобретает символическое звучание. Пьяный хоровод вокруг праздничной елки под патриотическую песню Н. Языкова оборачивается варварской расправой с тем, что созидалось мастером с таким усердием:

А потом, схватив конька в объятья,
Влез хозяин, сняв пиджак, на печь,
И сказал, что так как люди братья,
То игрушки нечего беречь! (II, 95)

Таким образом, мы сами виноваты в том, что произошло, и герой произведения, оказавшийся в Берлине, с горечью наблюдает парад «чужих сокровищ» на резной этажерке. Два перекликающихся фрагмента с описаниями европейских и русских игрушек акцентируют внимание именно на этом аспекте проблемы, ибо утрачена, по мнению поэта, самая основа национального бытия, определяющая сознание и поведение народа. Свистулька, унесенная с того зловещего пира, остается для эмиг-

ранта единственным предметным напоминанием о прежней России, а сам он осуществляет воображаемый вояж в свое украинское детство.

Любопытна география последней части «Жажды»: читатель перемещается, если вспомнить биографию автора, наперекор временному потоку, все далее и далее в прошлое по маршруту Петербург—Псков—Украина (Одесса, Полтава, Житомир), а затем вновь возвращается в Прибалтику. Известно, что общий замысел цикла «Русская Помпея» относится к 1917 г., т.е. к тому времени, когда еще далеко не всем были ясны последствия смуты. Саша Чёрный сразу почувствовал, чем обернется развеселый банкет, и потому, с жадностью фиксируя последние впечатления, получил впоследствии возможность органично встроить в книгу «Жажда» значительное количество текстов, написанных до эмиграции. У его России почти нет истории и религии — это прошлое, так сказать, одного момента, культурно-нравственный срез определенной эпохи. Вот перед нами благодатная картина весенней прогулки («Невский»), вот лодочное путешествие по реке («Весна на Крестовском»), с пасторальными видами, окрашенное всепрощением: ни слова осуждения, ни малейшего раздражения не вызывают пошлые песни чиновников и брань на барках.

О родине каждый из нас вспоминая,
В тоскующем сердце унес
Кто Волгу, кто мирные склоны Валдая,
Кто заросли ялтинских роз...
Под пеплом печали храню я ревниво
Последний счастливый мой день:
Крестовку, широкое лоно разлива
И Стрелки зеленую сень (II, 98).

Масленичные гуляния, санки, неизбежный чай с бубликом («На «Островах»»), провинциальная идиллия («Псков», «С моста над Псковой») — все эти картины выдержаны в единой тональности, причем благодатные для дореволюционного сатирика темы обозначены, но будто нарочно не удостоены развития: «три чинуши», любовь портнихи и писаря (как вариант — семинариста, лавочника и т.п.) когда-то, но не сейчас, казались предельно смешными. Мирно и отрадно в купеческих рядах, а оппозиция «слепая старуха — дородные торговцы», содержащая большой потенциал для социальных разглагольствований, тоже не становится отправной точкой для обличений («Гостинный двор»).

Немного утрируя, можно определить одну из главных тем данного раздела так: «Над чем смеялись?..». Допустим, над телеграфисткой Глашей, непосредственным (ранее считалось — глупым) созданием, над купчихами, незабвенной фисгармонией («Псковитянка»). ...А как славно было на малой родине, в многоязычной толпе забавных греков, гол-

ландцев и турок, как хороши были казачьи песни («В Одессе»)! Там, в утраченном Эдеме, мелодичным и блаженным представлялось даже хрюканье кабана, как сказано в стихотворении «Полтавский рай», напечатанном еще в 1914 г. Похожие образы находим в стихотворениях «Затон», «На току», «Пруд», «В пышной вишне дрожь и шорох...», «Шалашик», «Нянька» (с характерным подзаголовком «Лубок»), «Зима».

С мягким юмором автор изображает и «Бал в женской гимназии». Интересно, что галерея персонажей этой поэмы включает и поручика по фамилии Жмых, веселящегося перед отправкой на фронт (см. «Чужая квартира» из цикла «Война»). Офицеры, губернатор, директор, учителя и их воспитанники, ревнивый гимназист и его ветреная возлюбленная — все они вызывают улыбку, и рассказанная таким образом история, несмотря на нешуточный драматизм конфликта, просто обречена на счастливую развязку. Столь же симпатичные, узнаваемые герои показаны и далее: Пахом («Пожарный»), Таня Львова, долговязый студент («Репетитор»). В разудалых, стилизованных для «детского чтения» стихотворениях «О чем поет самовар» и «Змей» говорится о характерных приметах прошлой жизни, а финальные аккорды четвертой части и книги в целом посвящены дорогим образам Пушкина, Л. Андреева и Чехова.

Над столом в цветной, парчовой раме
Старший брат мой, ясный и большой,
Пушкин со скрещенными руками —
Светлый щит над темною душой... (II, 119)

Саша Чёрный указывает на самое ценное из того, что осталось от «русской Помпеи» — на духовные ориентиры, которые помогут сохранить национальные корни. Пушкинский портрет для героя — «бальзам от русского бича», но здесь же упоминаются те, кто по-прежнему очень далек от великого наследия: «рязанский беженец» Федот, знающий в лицо не поэта, а турецкого генерала, Демьян Бедный, В. Брюсов, первоначально в этом списке значился и Блок (в публикации 1920 г.). Если Пушкина многие забыли, то Л. Андреева просто не смогли услышать, а его пророчества канули в пустоту. Между тем, на радость «русскому Лиху», сбылись самые мрачные его предсказания, и утолить жажду истины в нынешних условиях призван Чехов. В противовес праздному любопытству к личности знаменитого писателя (строфы 1–2) герой Саши Чёрного предпочитает оставить свои восторги прямо-таки в «чеховском подтексте»:

А когда б он тихими шагами
Подошел случайно вдруг ко мне, —
Я б, склонясь, закрыл лицо руками
И исчез в вечерней тишине (II, 122).

Смерть застала поэта в период, когда он был близок к обретению душевного покоя. Ему удалось приобрести участок земли и жилище у моря, где можно было плодотворно работать и приблизиться к тому идеалу согласия с природой, о котором он столь часто писал. Судьба Саши Чёрного — непридуманый пример «мучительных исканий», стремления к правде, сложного пути к равновесию, и далеко не случайно в книге стихов «Жажда» он пытался гармонично сочетать «темные» и «светлые» грани бытия, доказывая самой структурой произведения непреложные принципы мироздания. Негатив уравнивается позитивом, тьма отступает перед светом, война заканчивается в тихой Литве, а изгнанническая тоска отступает перед способностью к творческому воссозданию родины.

Может быть, Набоков несколько преувеличивал, называя Сашу Чёрного «первоклассным поэтом»⁹, но он относится к тем немногим писателям редкого обаяния, которых почему-то не хочется критиковать. В его стихах зачастую бросаются в глаза то прозаизм, то неловкий оборот, то первая попавшаяся рифма, но все это сглаживается в потоке талантливой и раскованной речи, мастерски интонированной, организованной по законам высокого искусства.

¹ *Чёрный Саша*. Собр. соч.: В 5 т. М.: Эллис Лак, 1996. Т. 1: Сатиры и лирика. Стихотворения. 1905—1916. С. 218. Далее произведения Саши Чёрного цитируются по этому изданию. Ссылки даны в тексте с указанием номера тома и страницы.

² *Набоков В.В.* Памяти А.М. Чёрного // В.В. Набоков. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 703—704.

³ О ее составе нет точных данных. Во втором томе указанного Собрания сочинений Саши Чёрного, блестяще подготовленного и откомментированного А.С. Ивановым, есть вариант «реконструкции» поэтической книги «Под небом Франции» (см. т. 2, 443).

⁴ *Иванов А.С.* Русский ковчег. Муза Саши Чёрного в эмиграции // Саша Чёрный. Собр. соч.: в 5 т. Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917—1932. М.: Эллис Лак, 1996. С. 13. Приведенные автором статьи слова принадлежат М.А. Осоргину.

⁵ «Как-то я сказал Саше Чёрному, что всегда любил его стихи и даже (ска- зал) некоторые помню наизусть. Но Саша (неожиданно для меня) недовольно сморщился, как лимон надкусил, и пробормотал: «Все это ушло, и ни к чему эти стихи были...» Большевик и творчески и душевно раздавил былого сатирика». Цит. по: Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М.: Республика, 1994. С. 339. Любопытно сравнить авторскую оценку с мнением И.Л. Солоневича: «Саша Чёрный живописал никогда не существовавшую царскую Россию...» и далее (Наш современник. 1990. № 5. С. 161).

⁶ Цит. по: *Иванов А.С.* Указ. соч. С. 8.

⁷ Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 645.

⁸ См. комментарий А.С. Иванова о слепых солдатах в Берлине (т. 2, 450). Между Ходасевичем и Сашей Чёрным существует еще ряд переключек, требующих дополнительного изучения: к примеру, «Зеленое воскресенье» (1928) выглядит как ответ на «Бедные рифмы» из книги «Европейская ночь».

⁹ Цит. по: Набоков В.В. Указ. изд. Т. 1. С. 812 (примеч. М. Маликовой).

МЛАДШЕЕ ПОКОЛЕНИЕ ЭМИГРАЦИИ

МАРК АЛДАНОВ

Марк Александрович Алданов (настоящая фамилия Ландау); (1886—1957) с трудом может быть отнесен к «старшему» или «младшему» поколениям эмигрантских писателей. Эту ситуацию объясняет Глеб Струве в своей фундаментальной работе «Русская литература в изгнании» следующим образом: «По году рождения Алданов всего на девять лет моложе Ремизова и на пять лет — Бориса Зайцева. Но Ремизов и Зайцев попали за границу не только известными, но и более или менее сложившимися писателями, тогда как имя Алданова едва ли было известно кому-либо из его будущих многочисленных читателей до 1921 года, а единственная напечатанная им до революции книга — о Толстом и Ромене Роллане — не имела отношения к тому, чем он стяжал себе славу в эмиграции. Алданов как-то вдруг, в возрасте 35 лет, открыл в себе исторического романиста»¹. Действительно, до эмиграции Алданов практически не обращался к литературному труду.

Марк Алданов родился в Киеве в семье богатого промышленника (его отец был владельцем нескольких сахарных заводов на Украине). Будущий писатель получил очень хорошее образование — после окончания классической гимназии он свободно говорил по-английски, по-немецки, по-французски, хорошо знал латынь и древнегреческий. Алданов одновременно окончил два факультета Киевского университета — юридический и физико-математический (по отделению химии).

В 1910 г., после завершения учебы в университете, он печатает небольшую брошюру по химии, а вскоре уезжает в Париж, где заканчивает Школу общественных наук. С началом Первой мировой войны он возвращается в Петербург, где участвует в разработке способов защиты гражданского населения от химического оружия². В 1915 г. Алданов публикует критический этюд «Толстой и Роллан», который, по словам видного исследователя творчества писателя Чарльза Николаса Ли, «об-

наруживает уже зрелого и уверенного в себе критика с изумительным знанием западноевропейской культуры и совершенным мастерством изящного, иронического стиля. В этой монографии автор очень хвалит два романа двух романистов, оказавших наибольшее влияние на него самого: “Война и мир” Л.Н. Толстого и “*Les dieux ont soif*” (“Боги жаждут”) Анатоля Франса. Обсуждая разлад между художником и проповедником в литературном облике Толстого, которого Алданов называет величайшим писателем мировой литературы, ученик словно полемизирует с учителем. Став сам беллетристом, Алданов как будто поставил себе целью исправить несколько неточностей в противоречивых ответах Толстого на поднятые им вечные вопросы. Поэтому можно считать это критическое исследование своего рода путеводителем по всему беллетристическому творчеству Алданова»³.

В самом деле, личность и творчество Л.Н. Толстого оказали колоссальное влияние на Алданова. Его современник Георгий Адамович так характеризует в своих воспоминаниях отношение Алданова к Толстому: «Он произносил эти два слова “Лев Николаевич” почти так же, как люди верующие говорят: “Господь Бог”»⁴. Сам Алданов во многом старался следовать толстовским принципам мастерства исторического романиста, хотя сходство творческой манеры двух писателей более четко вырисовывается на фоне их различий: к примеру, философия истории яснополянского мыслителя не была близка Алданову. Этюд «Толстой и Роллан» представляет собой лишь часть труда Алданова — рукопись второго тома потерялась, когда писатель покинул Россию.

Октябрьскую революцию писатель не понял и не принял. По поводу происходящих в России и в мире событий Алданов в 1918 г. пишет и публикует небольшую публицистическую книгу «Армагеддон», которая сразу же была изъята из продажи большевиками. Она представляет собой сборник отрывочных размышлений писателя на литературные и политические темы. Книга написана в излюбленной Алдановым форме диалога между ученым и писателем, в уста которых вкладываются довольно саркастические сравнения прошлых и настоящих политических ситуаций и «героев дня», что, конечно, не могло приветствоваться новой властью. В марте 1919 г. Алданов выехал из Одессы и через Константинополь и Марсель прибыл в Париж. Здесь он стал одним из редакторов недолго просуществовавшего эмигрантского журнала «Грядущая Россия», в первом номере которого были опубликованы продолжающие проблематику «Армагеддона» отрывки, собранные под единым заголовком «Огонь и дым». «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. Жанр отрывков позволяет писателю

свободно высказываться без соблюдения условностей фабулы и тем отвечает склонностям Алданова к политико-философским афоризмам»⁵.

Конечно, Алданов был мастером не только эссеистического жанра. Но именно в этом жанре прозвучали главные мысли писателя «в чистом виде», особенно это касается его программной книги, написанной за несколько лет до смерти, — «Ульмская ночь. Философия случая» (1953). Эту книгу можно назвать историко-философским трактатом, в котором содержится квинтэссенция мировоззрения писателя и прежде всего обоснование его философии истории, вне контекста которой совершенно невозможно рассмотрение алдановской беллетристики. Но формирование и становление исторической концепции Алданова происходило задолго до создания «Ульмской ночи» именно на страницах его художественных произведений. Алданову был присущ далекий от оптимизма взгляд на историю, согласно которому исторический процесс представляет собой, выражаясь образно, гигантскую пьесу с одним и тем же не очень добрым сюжетом, но с постоянно сменяющимися друг друга «персонажами».

По мнению отечественного исследователя А. Чернышева, для исторического мышления писателя характерна высокая эрудиция и необыкновенная исследовательская тщательность: «И вместе с тем писатель меньше всего был коллекционером раритетов, ослепленным блеском открывшегося ему в читальных залах исторического материала. В его книгах своеобразная философия истории. В человеческой природе на протяжении столетий, по его убеждению, ничего не меняется. Пусть в наши дни летают на самолетах, а не ездят в ландо, пусть вместо лука и стрел придумали бомбы и ракеты — люди остались прежними, так же борются, любят, страдают, умирают, в людях больше хорошего, чем плохого. Алданов писал о разных эпохах, от середины XVI века до середины XX. Но чем менее схожи обстановка действия, костюмы, внешность персонажей, тем больше бросается в глаза общность человеческих характеров и судеб»⁶.

«Ульмская ночь» написана в форме диалога между двумя интеллектуалами, чьи имена обозначены литерами А. и Л. Это начальные буквы настоящей фамилии писателя и его псевдонима, т.е. в произведении Алданов спорит сам с собой. Книга состоит из шести частей: «Диалог об аксиомах»; «Диалог о случае и теории вероятностей»; «Диалог о случае в истории»; «Диалог о «Красоте-Добре» и о «Борьбе со случаем»; «Диалог о русских идеях»; «Диалог о тресте мозгов». Название книги объясняется Алдановым в самом ее начале. Он цитирует А. Байе, биографа великого философа Декарта, рассказывающего об одном эпизоде из жизни ученого. В 1619 г. Декарт отправился в глухое местечко Ульм, чтобы в одиночестве «собрать мысли». И ночью 10 ноября он видит сон:

Бог указывает ему дорогу, по которой надо идти. Утром Декарт записал в дневнике: «Когда я был полон восторга и открыл основы изумительной науки <...>. И начал я понимать основы открытия изумительного».

Дух декартовской философии вообще присущ этой книге Алданова, не случайно писатель начинает и заканчивает «Ульмскую ночь» отсылками к Декарту. Так, на первых страницах книги Алданов дает нам свое понимание произошедшего с Декартом: «Если мое понимание Ульмской ночи правильно, то первый связанный с ним вопрос относится к основному, к тому, из чего все вытекает: к *аксиомам* в разных областях. Существуют ли они? Как их теперь понимают или как должно было бы понимать? Что от них осталось?». А на последней странице писатель объясняет свое видение подобных аксиом, предлагая ради спасения цивилизации создать особый «трест мозгов»: «...из чего исходил бы проблематический трест? Ответ ясен: он исходил бы из принципа “Красоты-Добра”, вел бы людей к установлению — не на вечные времена — куда уж! — к установлению общих аксиом или к их ревалоризации, в целях борьбы с мрачными явлениями царства случая. Это соответствовало бы тому, что я называю духом Ульмской ночи»⁷. Таким образом, по Алданову, лучшие умы человечества должны создать систему нравственных ориентиров, которая защищала бы мир от войн и исторических катаклизмов.

Что же это за «царство случая», бороться с которым необходимо с помощью аксиом «красоты и добра»? Дело в том, что в основе философии истории Алданова лежит понятие *случая*, т.е. писатель отрицал законы истории как таковые и считал историю лишь царством слепого случая. В «Ульмской ночи» Алданов так и пишет с заглавных букв: «Его Величество Случай», в своем творчестве он ставит вопросы о сути исторического процесса. Совершенно верно эту потребность для русской эмиграции объясняет А. Чернышев: «Для русских эмигрантских читателей 20—30-х годов исторический роман был не просто возможностью забыть о горьком своем бегстве на чужбину, перенесаясь мечтой в мир героического, в мир царей и великих полководцев. Судьбой им было уготовано стать свидетелями и жертвами грандиозного исторического перелома, их жизнь раскололась надвое. В историческом романе они искали ответа на собственные “проклятые” вопросы: была ли русская революция неизбежной, существуют ли закономерности исторического процесса? Алданов, как и его читатели, обращаясь к истории, думал прежде всего о революциях»⁸. Именно русская революция заставила Алданова обратиться не только к вопросу «была ли она predetermined историей», но и к вопросу более широкому: «А существуют ли *законы истории* вообще?». И по большому счету все произведения писателя представляют собой развернутый ответ на эти вопросы.

По Алданову, ответ может быть только отрицательным. «С его точки зрения, причинность в историческом процессе существует, но вместо единой цепи причин и следствий следует искать бесконечное множество независимых одна от другой цепей. В каждой отдельно взятой последующее звено зависит от предыдущего, но в скрещении цепей необходимость и предопределенность отсутствует — вот почему совершенно бесполезное занятие делать исторические прогнозы: они никогда и никому не удавались»⁹. Поэтому и октябрьский переворот, полагает Алданов, есть не что иное, как цепь случайностей, которая привела к очередной исторической катастрофе: «Если бы меня спросили, какова главная социологическая особенность октябрьского переворота, то я без колебания ответил бы: она заключается в том, что он противоречит всем “законам истории”, а также всем философско-историческим учениям, в особенности же тому, которое проповедовалось его вождями»¹⁰. Собственно, эти весьма далекие от идей исторического детерминизма соображения и легли в основу большинства беллетристических книг Алданова, и анализировать их поэтику без учета историко-философских воззрений писателя абсолютно невозможно: характерология, система мотивировок, сюжетная структура его произведений подчиняются прежде всего алдановской философии истории¹¹.

Почти все произведения Алданова основаны на историческом материале. Действие самых крупных из них охватывает почти двести лет. Для удобства восприятия творчества Алданова Ч. Николас Ли составил таблицу, где соотнес время публикации романов и повестей писателя и их внутреннюю хронологию¹²:

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
Живи как хочешь	1947—1948	1952
Бред	1953	—

Здесь же исследователь дает и самую общую характеристику основного корпуса алдановской беллетристики: «Каждая книга в отдельности составляет законченное целое, но в то же время 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. Эти произведения не равны по длине, структуре и исторической перспективе»¹³.

В эмиграции Алданов дебютировал в крупнейшем «толстом» журнале «Современные записки» с повестью «Святая Елена, маленький остров» (1921), которая сразу же принесла писателю известность. В произведении рассказывается о последних днях великого французского изгнанника — Наполеона. Обращение к этой фигуре, конечно, не случайно. А. Чернышев совершенно справедливо усматривает в этом влияние Л. Толстого: «Возможно, его подтолкнуло к художественному творчеству несогласие с трактовкой Наполеона в “Войне и мире”. В его первой повести “Святая Елена, маленький остров” Наполеон совсем не похож на Наполеона Толстого: это мудрый печальный человек на склоне дней. Он начинает диктовать историю своих походов, но вскоре понимает, что другие напишут ее лучше и выгоднее для него, сам он слишком ярко видел роль случая во всех предпринятых им делах»¹⁴.

Уже в этой повести Алданов заложил очень многое из того, что он будет развивать в своих последующих книгах. Например, мысли о бесполезности, тщетности и жестокости революций, включенные в более широкий контекст размышлений писателя о непредсказуемости истории. Эти горькие выводы Алданов и передоверяет Наполеону, подводящему итог своей жизни: «Все мои победы не стоят усмирения революции... Так далеко вперед, как я в ту пору, никто никогда не заглядывал. А понимаете ли вы, что такое значит в политике заглядывать вперед? О прошлом говорят дураки, умные люди разговаривают о настоящем, о будущем толкуют сумасшедшие... Смелый человек обыкновенно пренебрегает будущим. Впоследствии я редко заглядывал вперед больше чем на три или четыре месяца. Я узнал на опыте, насколько величайшие в мире события зависят от его величества — случая...» (II, 369)¹⁵.

Исторические экскурсы Алданова дополняются и обогащаются в этой повести двумя важными для творчества писателя развернутыми символами. Первый — это книга пророка Экклезиаста с ее лейтмотивом «все — суeta суeta». Так, аббат Виньяли читает над телом мертвого Наполеона: «И обратился я и видел под солнцем, что не проворным достается успешный бег, не храбрым — победа, не мудрым — хлеб, и не у разумных — богатство, и не искусным — благорасположение, но время и случай для всех их» (II, 388). Второй символ — это «мелкий бес», одна

из химер на соборе Парижской Богоматери, показывающий язык тщетно копошащемуся внизу людскому муравейнику. Именно этот образ всплывает в памяти умирающего императора: «Он хорошо знал этот страшный средневековый собор. Помнил его запущенным, опустошенным, грязным, каким он был в революционные годы: внутри веселилась чернь, темные вековые стены осыпались, статуи наверху были повреждены и разбиты. На крыше у подножья правой башни виднелась одна такая фигура, — дьявол с горбатым носом, с хилыми руками, с высунутым над звериной губой языком... Зачем там был дьявол? Или он был не там?..» (II, 384).

По Алданову, хитрый дьявол был *не только там*. Этот образ становится в творчестве писателя всеобъемлющим *символом* людского бессилия перед *хаосом истории*, не имеющей ни цели, ни прочных оснований. О важности для Алданова этой символической фигуры демона, которого он называл «мыслителем», говорит тот факт, что именно это слово объединило «Святую Елену...» и три последующие произведения писателя в единый прозаический цикл. Помимо повести о Наполеоне, в тетралогии «**Мыслитель**» вошли три романа: «Девятое термидора», «Чертов мост» и «Заговор», работа над которыми продолжалась более шести лет. Таким образом, действие всех четырех произведений охватывает наиболее драматичные события европейской и русской истории с 1793 по 1821 год.

В «Девятом термидора» Алданов проследживает генезис будущих кровавых событий наполеоновской эпохи; в центре романа «Чертов мост» — смерть Екатерины II и переход Суворова через Альпы; а в романе «Заговор» рассказана история убийства Павла I. Событийно «Святая Елена...» завершает, следовательно, весь цикл в целом. «Воссоздав крупные события истории России и Франции наполеоновской эпохи, писатель сознательно исключил из поля зрения величайшее из них, Отечественную войну 1812 года. Читателю подсказывалась возможность вставить великое историческое полотно Толстого в его, Алданова, серию»¹⁶.

Романы объединены не только общим замыслом и символикой, но и общими персонажами. Самых крупных из них два. Сугубо сюжетно повествование скрепляет фигура молодого человека Юлия Штааля, глазами которого как участника события показаны достаточно далекие от синхронности исторические драмы. Это заурядный, не лишенный честолюбия юноша, главная функция которого в романах целиком укладывается в ту роль, что обычно предназначается «героям-авантюристам»: «В персонаже-авантюристе нет прочного морального стержня, он может сыграть любую роль, и в нем отражается эпоха. По ходу действия Штааль примеряет разные маски, изображая то влюбленного, то балов-

ня судьбы, то решительного, любящего свое отечество молодого человека. Честолюбие и жажда богатства толкают его к действиям, но всякий раз он терпит неудачу. Даже активное его участие в мартовском перевороте 1801 года вознаграждено комедийно-убого: ему поручают сторожить заезжую французскую красавицу»¹⁷.

Но свои мысли по поводу исторических событий Алданов «доверяет» другому герою. Это «герой-резонер», обязательный атрибут алдановской поэтики¹⁸. В «Мыслителе» таким персонажем становится старый философствующий бессребреник Пьер Ламор (его имя тоже весьма символично: *la mort* по-французски «смерть», что как нельзя лучше характеризует и речи старика, и общую катастрофичность книг Алданова). Именно Ламор высказывает близкие автору мысли о неизменности человеческой природы и тщетности общественных переустройств, а его рассуждения о Великой французской революции с легкостью можно было бы отнести к революции русской: «Революционное правительство делает то же самое, но уж очень гнусно это у него выходит. И так во всем: тот же старый режим, только гораздо грубее, обнаженнее, безобразнее... Я видал прежних правителей вблизи и знаю им цену. Мы жили худо, но все же не так гнусно, как живем теперь. На самом деле жизнь была, в общем, гораздо ярче до революции. Нет ничего бледнее и беднее, чем революция. Ничто так не суживает душу, ничто так не извращает разум...» (I, 396).

Русской революции и ее последствиям посвящен второй крупный цикл Алданова — трилогия **«Ключ»**, **«Бегство»**, **«Пещера»**. Она создавалась в течение двенадцати лет и стала важнейшим произведением писателя. Как пишет А. Чернышев, «это единственное в своем роде широкое полотно, взгляд с Запада на русскую революцию, на ее предысторию (“Ключ”), на вынужденное бегство многих, на тщетность попыток найти пещеру-убежище, спрятаться от чужбины-кручины»¹⁹. Как и во многих других произведениях Алданова, в трилогии переплетаются несколько сюжетных линий, подчиненных, впрочем, единому художественно-философскому замыслу. Но судьбы различных героев трилогии связаны еще и трагическими событиями первой трети XX в., смысл и последствия которых пытается осознать писатель. «Связывая в единый политический узел Первую мировую войну и вспышку революции в России, Алданов выделяет общую “родовую” суть этих явлений — разрушение, считая, что февральские дни начали отсчет действий, событий, образующих единый процесс политической аффектации, роковым импульсом, толчком (“ключом” в одном из значений) к которому стал военный беспредел», — отмечает современный исследователь²⁰. В то же время Алданов никогда не был исключительно писателем-публицистом, он «пропускает» исторические события через образы людей, показыва-

ет историю как бы «изнутри» и «приходит к умозаключению, что и войны, и революции, прерывающие мирный уклад существования, коверкают, драматически изменяют судьбы, человеческие отношения, сеют смерть, нарушают естественное развитие личности»²¹.

Под «колесо истории» попадает счастливое, богатое, беспечное семейство Кременецких: его глава, адвокат и поборник социальных свобод Семен Исидорович, умирает на чужбине, разделив судьбу многих русских либералов и оставив в одиночестве преданную ему супругу; их дочь Муся остается в Париже, подобно другим «детям русской революции», так и не найдя столь чаемого ею человеческого счастья. Вторая крупная сюжетная линия связана с убийством банкира Фишера. Участники этой истории тоже не миновала «русская судьба»: например, следователю Николаю Яценко пришлось разделить участь тысяч ни в чем не повинных жертв революционного террора, но обстоятельства его заключения носят, как всегда у Алданова, символический и саркастический характер: «Арестованный февральской революцией, он ждет приговора в Петропавловской крепости, где содержались декабристы и другие революционеры, провозглашавшие борьбу с политическим режимом. И теперь их идейные потомки судят государственного чиновника, а место, которое входило в самодержавную систему наказания, становится его могилой. Но комиссар, отдающий приказ о казни восставшего народа, — бывший уголовник, чью черную душу, ничтожность, низкую изворотливость выявил в свое время честный и умный следователь. Таким образом, нравственная правда остается на стороне казненных, а не облеченного властью “вождя”. Эти главы романа раскрывают тот аспект миропонимания Алданова, на который обратил внимание Г. Адамович: “Его тема — ирония судьбы, для него суeta суeta — лейтмотив всей истории человечества”»²².

С детективной линией тесно связаны философский и символический уровни романов. Это относится прежде всего к двум героям-резонерам — главе тайной полиции Федосьеву и химику Брауну, который выражает многие мысли автора о трагичной русской истории. Во-первых, символично само название романа «Ключ», которое можно понять по меньшей мере трояко: это и потерянный ключ от квартиры Фишера, и название философской «книги счетов» Брауна, и, наконец, попытки найти «ключ» от всего происходящего в России. Во-вторых, на страницах этой трилогии снова появляется образ алдановского «мыслителя», он по-прежнему издевается над людьми, хотя и, по мысли Брауна, измечтал с ходом времени: «Вы увидите, что история человечества на три четверти есть история зверства, тупости и хамства. В этом смысле большевики пока показали не слишком много нового... <...> Большевики, быть может, потонут в крови, но, по их духовному стилю, им следовало

бы захлебнуться грязью. Не дьявол, а мелкий бес, бесенок-шулер, царит над их историческим делом, и хуже всего то, что даже враги их этого не видят» (III, 416).

Символичны многие эпизоды трилогии. Например, пожар здания суда, который наблюдают герои в финале «Ключа», символизирует гибель России: «“Да, здесь прошла наша жизнь... Может быть, и всему конец... Ведь это Россия горит! — подумал Николай Петрович. Пламя метнулось в окно, изогнулось, лизнуло фреску над овалом, изображавшую какой-то профиль. — Пусть же хоть дети наши будут счастливее, чем мы были!..” Огонь вырвался наружу и охватил здание, стены, крышу, отсвечивая заревом в небе, освещая невеселый праздник на развалинах погибающего государства» (III, 254). В финале «Бегства» символичен эпизод затопления в Финском заливе баржи с «врагами народа», когда новые «люди судьбы» не могут разглядеть обратного пути в Россию:

«— Где Россия? — рассеянно спросил новый разведчик.

— Вон там, — показал старший. Но там ничего не было видно: стоял туман. Небо меняло цвет» (III, 543).

Столь же многозначный характер носят и любимые Алдановым многочисленные исторические параллели, с помощью которых он показывает общность любых войн и революций, какими бы идеями они ни оправдывались. «Исторические параллели — излюбленный способ реализации философских взглядов Алданова. Они выполняют главную роль в организации всего романного материала. Философски осмысливая события эпохи, автор соотносит их с явлениями прошлого, основываясь на убеждении об их исторической общности и нерасторжимой связи времен»²³. Такую структурообразующую функцию выполняет, например, в «Пещере» большая вставная новелла «Деверу», которую пишет Браун. Действие новеллы разворачивается в эпоху Тридцатилетней войны, в XVII в., в ней действуют исторические лица — Валленштейн, Галлией, Декарт... И именно в этой новелле поднимаются извечные вопросы, всегда волновавшие Алданова: о роли случая в истории, о торжествующем зле, об опасности «новых» социальных идей, о природе человека. Выводы здесь доверены мудрому Декарту, к философии которого апеллирует Алданов в «Ульмской ночи»: «Не скрою от вас: в трудных человеческих делах я побаиваюсь *всякой* новой правды. Но та правда, которая при первом своем появлении выражает намеренье осчастливить мир, внушает мне смертельный, непреодолимый ужас. Палачей всегда приводили за собой пророки. Ибо все они были и лжепророками — для значительной части людей» (IV, 382—383).

Если в трилогии «Ключ», «Бегство», «Пещера» Алданов пытается найти «ключ» к русской катастрофе, то ее генезис он ищет в своем крупном романе «Истоки» (1950). Название этого романа также многозначи-

тельно. Писатель ищет истоки русской революции века XX в веке XIX: действие произведения начинается с 1874 г. и продолжается более семи лет. «Вооруженный знаниями о современных ему революциях, испытывший на собственной судьбе (в 1919 г. он эмигрировал) давление революционного прессы, видевший результаты Октября 1917 г., приведшего многих людей и Россию к кризисной и катастрофической черте, Алданов и истоки этого настоящего окрашивает в трагические тона»²⁴.

Как всегда у Алданова, в «Истоках» переплетаются несколько сюжетных линий, а наряду с вымышленными действуют исторические персонажи. Большое внимание писатель уделяет русскому народническому движению, особо отмечая его террористический характер. Алданов не только обращается к трагическим событиям тех лет, он пытается понять психологию народников, но его наблюдения часто окрашены в саркастические тона. Например, пафос революционных речей и песен заговорщиков, общая театральность «высокой романтики» резко контрастируют с их жизненной неустроенностью и бытом: «На кухне в разных местах горели три свечи. Сильно пахло рыбой. Весь пол был уставлен калошами, под которыми расходилась лужа» (V, 295). «Романтика революций», впрочем, оборачивается жестокой реальностью: духовно сломлена восемнадцатилетняя Маша Муравьева, вовлеченная в опасную политическую игру; апофеозом же террористической деятельности народников стало убийство Александра II (1 марта 1881 г.).

По мнению критиков, описание Алдановым покушения на царя является одной из лучших исторических сцен в русской литературе. Действительно, автор мастерски показывает одновременное движение царского кортежа и террористов, синхронно описывает действия заговорщиков и их жертв. Как всегда у Алданова, сцена символически значима: прообразом будущих невинных жертв террора стала гибель мальчика, остановившегося полюбоваться на царский экипаж. Кроме того, уже в этой сцене можно предугадать будущую «цветовую палитру» России: «В том же состоянии паники внесли его (Александра II. — А.М.) из саеней во дворец, не на носилках, даже не на кресле, а на руках. Люди засучили рукава, с них кровь струилась, как с мясников. <...> В длинной темной узкой зале перед царским кабинетом, по окровавленным коврам, бегали окровавленные лакеи с засученными рукавами. Император лежал в кабинете на диване, передвинутым от стены к письменному столу» (V, 499). Роман в целом наполнен характерными для Алданова символическими сценами и деталями. На две самые показательные обращает внимание Т.Я. Орлова: «На символическом уровне сближены в произведении террористы-народники и акробат цирка Карло, желавший, во что бы то ни стало, сделать фантастическое сальто-мортале, смертельный риск которого пропорционально растет с количеством оборотов: два,

три...»²⁵. Исследователь подметила и трагические намеки на тех страницах романа, где Алданов говорит о юном Володе Ульянове: «Отрицательная оценка этого, современного писателю, этапа истории в романе отразилась в мрачных символических предсказаниях-пророчествах, например, о темноте, скрывшей дорогу, или о буране, обрушившемся на старинный город Симбирск»²⁶.

В «Истоках» присутствует и традиционный алдановский «герой-резонер», дающий философскую оценку происходящим событиям. Это профессор Петербургского университета Павел Васильевич Муравьев, который хорошо понимает гибельность революционного пути для России: «Вся Россия говорит только о революции и делает вид, будто только о революции и думает. Те же, кто по-настоящему занимаются революционной работой, едва ли ясно понимают, к чему зовут. 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: 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. <...> Перед ней (Россией. — А.М.), по-видимому, *последняя* возможность мирного более или менее безболезненного развития и оно *может* стать сказочным, благодаря ее размерам, мощи, богатству, в особенности же благодаря одаренности русского народа. Россия сейчас на волосок от того, чтобы в политическом отношении превратиться во вторую Англию, — Англию с населением втрое большим и с территорией большей раз в семьдесят. Точно такие же “волоски” были в британской истории. Там они не оборвались, а у нас, по-видимому, оборвутся» (V, 290—291).

Близость этих пессимистических взглядов самому Алданову бесспорна. В 1931 г. писатель формулирует свое историко-философское кредо на страницах эмигрантского журнала «Числа»: «Я думаю, что так называемая цивилизация, с ее огромными частными достижениями, с ее относительными частными достоинствами, в сущности, висит на волоске. Вполне возможно, что дикость, варварство и хамство в мире восторжествуют. Эта мысль часто сквозит в моих книгах, и, вероятно, оттого меня часто называли скептиком. Но слово это ничего не значит»²⁷. Это ощущение предстоящей катастрофы, но уже в мировом масштабе, хорошо показано Алдановым в романе «Начало конца».

Алданов был мастером и других, менее крупных жанров. Он писал повести, рассказы, очерки. Некоторые критики (например, В. Ходасевич, М. Слоним, В. Яновский) вообще считали, что Алданов сильнее как публицист, чем как писатель, и особенно выделяли его исторические

очерки, объединенные в два сборника: «Современники» (1928) и «Портреты» (1931). Эти очерки были результатом не только интереса Алданова к истории (говорили, что треть своей жизни он провел в библиотеках), но и его своеобразного хобби: Алданов «коллекционировал» встречи со знаменитыми современниками (Томас Манн, Андре Жид, Андре Моруа, Герберт Уэллс, Морис Метерлинк, Эрнест Хемингуэй...). Так появились многочисленные очерки Алданова о русских декабристах, о Сперанском, о Сталине, о Гитлере, о Клемансо, Пилсудском, Ллойд Джордже, Черчилле, Ганди и др., вошедшие в золотой фонд не только эмигрантской, но и русской литературы XX в. в целом.

¹ *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Paris, 1984. С. 115.

² Вообще, любовь к химии никогда не покидала Алданова. Позже, в 1937 и 1951 гг. он издает две монографии по химии; многие герои его романов — химики; да и сам Алданов не раз высказывал (и воплотил это на практике) свои соображения о важности научно-исследовательского и аналитического начала в писательском труде. Хорошо знавший Алданова музыковед Л.Л. Сабанеев в своих воспоминаниях говорит, что основная черта всего творчества М. Алданова — это «известная научность мыслей и даже чувств» (Новое русское слово, 1959, 1 марта), и что именно условия эмиграции повлияли на его решение посвятить жизнь не науке, а литературе.

³ *Ли Николас Ч.* Марк Александрович Алданов: жизнь и творчество // Русская литература в эмиграции: Сб. статей под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 97.

⁴ *Адамович Г.* Мои встречи с Алдановым // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М., 1994. С. 100.

⁵ *Ли Николас Ч.* Указ. соч. С. 97—98. Алданов был большим мастером ярких и быстро запоминающихся афоризмов: «На свете не существует любимых народом правительств», «Если б с сотворения мира соблюдались все подписанные договоры, данные обещания и все торжественные присяги, то подумайте, какая участь постигла бы прогресс и цивилизацию?».

⁶ *Чернышев А.* Гуманист, не веривший в прогресс // М.А. Алданов. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 1. С. 12.

⁷ *Алданов М.* Соч.: В 6 кн. М., 1996. Кн. 6: Ульмская ночь. Литературные статьи. С. 146—147; 438.

⁸ *Чернышев А.* Указ. соч. С. 12.

⁹ Там же. С. 14—15.

¹⁰ *Алданов М.* Указ. соч. С. 267.

¹¹ Историософские взгляды Алданова восходят к работам французского математика, экономиста и философа А.О. Курно (1801—1877), который сводит историю к последовательности событий и видит задачу исторической науки в установлении причинных связей между явлениями, причем рекомендует изучать эти причины с точки зрения их независимости друг от друга и от их взаимодействия. Подобные воззрения вписываются в более общую парадигму современного «антиисторизма» (К. Поппер, Ф. Хайек, Л. Мизес, Р. Арон).

- ¹² *Ли Николас Ч.* Указ. соч. С. 98.
- ¹³ Там же. С. 99.
- ¹⁴ *Чернышев А.* Ключи к Алданову // М. Алданов. Указ. соч. С. 8.
- ¹⁵ Здесь и далее цитируется издание: *Алданов М.А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1991, с указанием номера тома и страницы.
- ¹⁶ *Чернышев А.* Гуманист, не веривший в прогресс // М. Алданов. Указ. соч. С. 18—19.
- ¹⁷ Там же. С. 20
- ¹⁸ О важности этого типа персонажей говорит и Ч. Николас Ли: «Резонеры, *настоящие* люди романов, обыкновенно совсем одиноки, уже не молоды, испытаны богатым жизненным опытом и равнодушны ко всем “обманам”, соблазняющим большинство людей» (*Ли Николас Ч.* Указ. соч. С. 103).
- ¹⁹ *Чернышев А.* Указ. соч. С. 22.
- ²⁰ *Орлова Т.Я.* Некоторые аспекты проблематики трилогии М. Алданова «Ключ. Бегство. Пещера» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 2. С. 123.
- ²¹ Там же. С. 124.
- ²² Там же. С. 128—129.
- ²³ Там же. С. 129.
- ²⁴ *Орлова Т.Я.* Марк Алданов об истоках русской революции // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1998. № 5. С. 37.
- ²⁵ Там же. С. 42.
- ²⁶ Там же. С. 43.
- ²⁷ Цит. по: *Орлова Т.Я.* Некоторые аспекты... С. 132.

МИХАИЛ ОСОРГИН

Творчество Михаила Андреевича Осоргина (1878—1942) до конца 1980-х годов XX в. было почти неизвестно читателям нашей страны, хотя, по его собственному признанию, писатель «хотел бы печататься только в России»¹. М.А. Осоргин был выслан из СССР осенью 1922 г. на так называемом «философском пароходе» вместе с группой писателей, философов, ученых. Книги М.А. Осоргина стали доступны широкому читателю в России только в 1989 г., когда вышли «Заметки старого книгоеда», подготовленные к печати О.Г. Ласунским, а затем книга «Времена» (в ее состав вошли романы «Сивцев Вражек» и «Свидетель истории», автобиографическое повествование «Времена»). В 1999 г. появилось двухтомное собрание сочинений Осоргина (вступительная статья О.Ю. Авдеевой), однако многое все еще остается в малодоступных зарубежных (по большей части — периодических) изданиях. В настоящее время для издания и изучения наследия Осоргина в России уже немало сделано О.Г. Ласунским, Н.М. Пирумовой, О.Ю. Авдеевой, Л.В. Поликовской, И.А. Бочаровой, А.И. Серковым, Т.В. Марченко, А.И. Павловским, Л.И. Бронской и другими, хотя работы, дающей сколько-нибудь

полное представление о творчестве писателя в отечественном литературоведении пока нет.

М.А. Осоргин (настоящая фамилия Ильин) родился в Перми, принадлежал к старинной дворянской семье (род восходит к Рюрикам, среди предков святая Иулианния Лазаревская, в родне — Аксаковы) и был демократом до мозга костей. В книге «Времена» он писал: «Я радуюсь и горжусь, что родился в глубокой провинции... что голубая кровь предков окислилась во мне независимыми просторами... и позволила мне во всех скитаньях оставаться простым, срединным, провинциальным русским человеком, не извращенным ни сословным, ни расовым сознанием; сыном земли и братом любого двуногого»². Отец писателя, юрист, обедневший помещик, принимал деятельное участие в подготовке и проведении реформы, отменившей крепостное право, мать была хорошо образована, владела несколькими языками. Ее переводы иногда печатались в губернской газете.

Осоргин закончил юридический факультет Московского университета. В 1904 г. он вступил в партию эсеров, в террористических акциях участия не принимал, но в декабре 1905 г. был арестован и шесть месяцев просидел в Таганской тюрьме, став в результате непримиримым противником всех форм насилия и подавления свободы: «В список проклятий молодой юрист вносит: закон — произвол — суд — правонарушение — государство, все в одну рубрику, без разделов и оттенков... И если бы моего палача посадили под замок, я сорвал бы замок и с его двери»³. Из-за совпадения фамилии Осоргина с фамилией руководителя одной из боевых дружин ему некоторое время угрожала смертная казнь (она будет угрожать ему еще трижды в течение жизни), но в конце концов ошибка была обнаружена, он был приговорен к ссылке в Сибирь, но сумел нелегально эмигрировать в Италию.

Печататься Осоргин начал в гимназические годы. Затем подрабатывал репортером, чтобы иметь возможность закончить университет, не оставив журналистики и позднее. В Италии он становится штатным корреспондентом «Русских ведомостей» и «Вестника Европы». За 10 лет он стал признанным специалистом по Италии. Особенно пристально Осоргин следил за новостями итальянской культуры. По просьбе братьев Гранат он написал главу об Италии в книге «История нашего времени (Современная культура и ее проблемы)»; это многотомное издание выходило в Петербурге в 1910—1911 гг. Статьи Осоргина о творчестве Г. Д'Аннунцио, А. Фогаццаро, Дж. Пасколи, Ч. Паскареллы, о «разрушителях культуры» — итальянских футуристах в литературе и живописи, — печатавшиеся в названных выше русских периодических изданиях, позднее были переработаны и стали основой **«Очерков современной Италии»** (1913), получивших широкую известность.

О современном итальянском искусстве в России узнавали в первую очередь от Осоргина. Его книга востребована в Италии и сейчас. Особое внимание писателя в современном искусстве привлекал футуризм. Анастасия Пасквинелли (Миланский университет) пишет, опираясь на книгу «Очерки современной Италии» и некоторые другие работы писателя: «Воззрения М. Осоргина на итальянский футуризм в течение нескольких лет заметно эволюционировали. Он с пониманием отнесся к ранним, решительно настроенным футуристам, не чуждым доктрине анархического социализма... Однако... задиристые бунтари постепенно скатились к провинциальному национализму. Это не могло не привести М. Осоргина к разочарованию в футуризме. Работы М. Осоргина об итальянском футуризме имели в России значительный резонанс. Публицисту доверяли как блестящему знатоку Италии, к его суждениям прислушивались; на Маринетти и его сподвижников русская публика зачастую смотрела осоргинскими глазами»⁴.

После начала Первой мировой войны Осоргин полулегально вернулся в Россию, был корреспондентом на фронте, много печатался. Февральскую революцию приветствовал, но не все в ней принял, после октябрьского переворота энергично и бесстрашно боролся против большевиков как журналист, пока не была закрыта последняя свободная газета. В 1918 г. вместе Б.К. Зайцевым, В.Ф. Ходасевичем, Н.Н. Минаевым создал Книжную лавку писателей (1918—1922). Был одним из главных организаторов Союза писателей (Московского отделения), в котором стал товарищем председателя, и Всероссийского союза журналистов, где исполнял обязанности председателя. В 1919 г. Осоргин был арестован, ему грозил расстрел, однако Союзу журналистов удалось добиться освобождения писателя. В 1921 г. участвовал в комиссии по оказанию помощи голодающим. Вновь был арестован вместе с некоторыми другими членами комиссии. От смертной казни их спасло вмешательство Ф. Нансена. Осоргин был выслан, из-за болезни остановился в Казани и провел там зиму 1921—1922 гг. Весной ему разрешили вернуться в Москву, но уже осенью 1922 г. выслали из страны под угрозой смертной казни. До конца жизни он утверждал, что добровольно никогда бы не покинул Россию. До 1937 г. писатель сохранял советский паспорт.

Жизнь Осоргина в эмиграции была трудной: он стал противником всех и всяческих политических доктрин, превыше всего ценил свободу, а эмиграция была очень политизирована. Но талант и трудолюбие никогда не подводили его. С момента высылки он всегда находился в центре культурной жизни русского зарубежья. Осоргин очень много работал, печатался в газетах и журналах Берлина, Парижа, Праги, Варшавы, Нью-Йорка, Шанхая, Стокгольма, Риги. «Так же, как Алданов, Осоргин любил подчеркнуть, — вспоминал В.С. Яновский, — что никогда не

получал субсидий и подачек от общественных организаций. Ему пришлось писать два подвала в неделю для “Последних новостей”⁵.

Первый роман Осоргина **«Сивцев Вражек»** (1928) был напечатан во Франции и принес писателю мировую известность. Сразу же после выхода он был переведен на основные европейские языки, в том числе славянские. Большой успех он имел в Америке, где английский перевод был награжден Книжным клубом специальной премией как лучший роман месяца (1930).

Замысел романа о революции и трагической судьбе России, как свидетельствует сам автор в автобиографической книге **«Времена»**, возник в октябре 1917 г., когда он вместе с известным композитором и виолончелистом был приглашен в гости к одной старой пианистке. В пустой квартире стоял только рояль, так как все остальное было реквизировано новой властью. Вскоре должны были забрать и рояль, и пианистка, прощаясь с ним, устроила домашний концерт. Осоргин вспоминал, как утром шел вместе с композитором, который, дрожа от холода, обнимал свою виолончель: «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 их замечательных улиц города родного: “Сивцев Вражек”»⁶.

То, что роман **«Сивцев Вражек»** был начат в Казани (зимой 1921—1922 гг.), подтверждается и перепиской Осоргина. В 1925 г. он пишет Т.А. Бакуниной: «Скоро печатаю главы романа... В романе фигурирует Танюша, его героиня. А начат был роман еще в Казани; кончится же неизвестно когда...»⁷. Однако первые наброски к еще безымянному роману о революции были сделаны Осоргиным раньше: например, глава **«Обезьяний городок»**, позже вошедшая в **«Сивцев Вражек»**, была напечатана в 1918 г. При высылке Осоргина за границу ему не удалось взять с собой рукопись начатого романа. «Попытка переправить ее с каким-то дипломатом окончилась плачевно — она затерялась вовсе. Пришлось восстанавливать текст по памяти. Работа над началом возобновилась в начале 1924 г.»⁸. В России первое издание романа вышло в 1989 г.

Само название романа многозначно. На Сивцевом Вражке, недалеко от Арбата, селилась элита московской интеллигенции, в том числе профессора (такие, как Михаил Александрович Мензбир, автор многих научных трудов, в частности, двухтомника **«Птицы России»**, — прототип профессора Ивана Александровича, которому принадлежит в книге старинный особняк на Сивцевом Вражке). Заглавие романа как бы подготавливает читателя к тому, что повествование в первую очередь будет посвящено драме передовой русской интеллигенции в годы революции и Гражданской войны.

Роман «Сивцев Вражек» состоит из двух частей. В первой описывается жизнь профессорского особняка на Сивцевом Вражке и всех, кто с ним связан, накануне Первой мировой войны и в начале революции. Начинается первая часть весной 1914 г., завершается — весной 1918. Вторая часть романа охватывает время до конца зимы 1919—1920 гг. и завершается ожиданием весны.

Описанный период — время грандиозного кризиса, потрясшего не только Россию, но также Европу и весь мир. Судьбы героев романа определяются непонятными и страшными историческими событиями — они гибнут на фронтах мировой и Гражданской войн, борются с голодом и холодом в период разрухи, их расстреливают без причины, суда и следствия в подвалах Лубянки. Движение исторического времени лежит в основе сюжета, и автор постоянно соотносит с ним события жизни героев: «В июле была объявлена война»⁹; «Двадцать пятого сентября, в день роковой и страшный...» (269)¹⁰.

В центре внимания автора — историческая трагедия России, трагедия «великой многоязычной нации, народа русского, зверя и подвижника, мучителя и мученика» (229). Наибольшее внимание уделяется судьбам героев — хранителей духовных ценностей нации и человечества в целом, интеллигенции (обитатели особняка на Сивцевом Вражке и их друзья) и лучшим представителям народа (старый солдат, бывший крестьянин Григорий). Однако борьба, страдания и победы этих героев, в представлении автора романа, — лишь часть мировых сил.

Глобальность пережитой Россией и миром в целом катастрофы заставляет Осоргина, как и многих других писателей 1930—1940-х годов, поставить вопрос о силах, управляющих нашим миром, о его месте в пространстве и времени. Это обуславливает «необычный — бытийный, онтологический масштаб»¹¹ восприятия и изображения мира в романе Осоргина, а также широкое применение и сознательную демонстрацию условных форм, к которым прибегает автор, стремясь «явить» читателю скрытые в повседневном течении жизни закономерности мироздания. В.В. Агеносов справедливо утверждает, что «Сивцев Вражек», а также «Белая гвардия» М.А. Булгакова и «Солнце мертвых» И.С. Шмелева — «не привычные романы, а философско-эпические повествования, где автор является демиургом, играет не меньшую (если не большую) роль, чем объективизированные персонажи»¹².

Масштаб восприятия мира задан с первых строк романа «Сивцев Вражек» — он начинается «символично-философской заставкой»¹³: «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...» (33). Вместе с профессором живут его жена Аглая Дмитриевна и внучка Танюша, помимо них в общую картину жизни дома профессора и тем самым в общую картину мироздания на равных входит множество живых существ. Автор сочувственно и без малейшей иронии повествует о «длинном путешествии» «мышки» в столовую за крошками (34–35). В других главах эта картина будет дополнена рассказом о «тысячах поколений» «микроскопических существ», которые «работают», создавая пятно плесени в подвале особняка (48–49). Точка во вселенной, особняк на Сивцевом Вражке и сам оказывается вселенной для многих созданий, поэтому рассказ о том, что «целая мышинная семья помогает червяку точить деревянные скрепы пола и прочные, но не вечные стены» (35), вносит в повествование предощущение космологической катастрофы и подводит автора к побиблейски возвышенному и философичному рассуждению: «Охлаждается земля, осыпаются горы, реки мелеют и успокаиваются, но еще далеко до конца» (35).

Так же как в природе, нет ничего вечного на земле. В лекции по истории, которую слушает Танюша, перед читателем разворачивается уходящая в прошлое необозримая перспектива возникших и исчезнувших человеческих цивилизаций: «Непрерывность исторического развития пресекалась гибелью культур и завершенностью процессов» (50). Это, по мнению автора, обещает «шаткость здания сегодняшнего быта, близость грозы, сгустившейся над новым Вавилоном — современной цивилизацией» (50–51). «М. Осоргин не ставит перегородок между природой в ее эволюции и социальным миром. Они связаны и являются составными частями стройного миропорядка, именуемого “космос”. “Космизм” М. Осоргина связан с его пантеизмом»¹⁴.

Пантеизм и, следовательно, отсутствие в космосе М. Осоргина таких центров, как Бог или человек, стали причиной некоторых совпадений в оценках, данных роману «Сивцев Вражек» писателями противоположных убеждений, какими были Б.К. Зайцев и А.М. Горький. Зайцев, глубоко верующий христианин и друг Осоргина, в своей в целом положительной рецензии выразил недовольство тем, что Осоргин «хочет равнять человека не по высшему (по “четвертому” измерению), а по низшему (по “второму”), упорно навязывая мне родство с муравьями... мышами, в лучшем случае — ласточками, и забывая, что у нас с автором есть не только подвальные родственники. Отсюда же идет и его стремление при каждом удобном случае надерзить Богу»¹⁵. Горький, приветствуя замысел Осоргина «изобразить нашу русскую трагедию как одну из сцен непрерывного Вселенского террора», в то же время протестовал против «умаленья и униженья человека» на фоне драм «космических»,

так как, по его мнению, «смерть Ан. Франса и даже В. Брюсова должна быть значительнее гибели целого стада звезд и всех мышей нашего мира»¹⁶.

В представлениях М. Осоргина история человечества связана с эволюцией природы и составляет с ней стройное упорядоченное целое — космос, где гибель завершившей свой путь цивилизации и естественная смерть человека не противоречат «общей неслышной гармонии» (86). Однако «насильственных вторжений в мировую эволюцию природа вообще не терпит. Она мстит за это и жестоко мстит» (55). Эти слова главного «идеолога» романа, профессора-орнитолога Ивана Александровича, объясняют причину трагических событий в мире реальном и в мире романа: совершилось насилие — началась война. Космос подвергся атаке хаоса, равновесие мировых сил поколеблено, жизнь борется с некоей «антижизнью».

В романе «Сивцев Вражек» жизнь противостоит «антижизни». Конфликт этих двух сил обеспечивает движение сюжета, в том числе и исторических событий. Положительные герои романа отстаивают жизнь (себя, своих близких, свои духовные ценности) в катастрофических событиях 1914—1920-х годов (мировая война, революция, Гражданская война, разруха, террор) и тем самым сохраняют само мироздание. Привычный человеку мир стал абсурдным, страшным, «перевернутым». Изображая его, Осоргин прибегает к гротеску, фантастике, символам, олицетворениям, антитезам, вводит мотив сна-кошмара, прибегает к библейским аллюзиям, неожиданным сопоставлениям, притчам.

Описанию войны предшествует пронизанная символическими смыслами глава-заставка «*Lasius flaus*»¹⁷. В ней противостоят друг другу ангел жизни и ангел смерти, и «несуществующий великий» присуждает победу второму из них. Поэтому начинается грандиозная битва обыкновенных рыжих и агрессивных темных муравьев, которая предшествует войне людей и не многим отличается от последней. Муравьи проявляют чудеса героизма, но сражающиеся армии и целый «живой мир» — «миллионы живых и готовившихся к жизни существ — личинок, куколок, жучков... гнезда полевых пташек» — гибнет под сапогами прошедшей по полю пулеметной команды, их гибель становится предсказанием трагических событий в мире людей, но вселенная остается равнодушной: «И ночь опустилась над землей, не запоздав ни на секунду времени. И загорелись в небе звезды миллиардолетним светом» (46).

Символична и многозначна глава-притча «Обезьяний городок». Внешне она не связана с сюжетом романа, но ассоциативная соотнесенность образов (мир людей — мир обезьян) «концептуально углубляет создаваемый художником образ мира и придает большую философскую емкость его размышлениям о судьбе современного человечества»¹⁸. В.В. Агеносов пишет о «главке» «Обезьяний городок»: «Она не только

продолжает мысль о всеобщем характере войны (сильные рыжие обезьяны захватывают территорию и блага серых, садистски издеваются над побежденными), но и ставит столь важный для писателя вопрос о цене жизни. Чтобы сохраниться, серые обезьяны переселились из городка в клетку, смирились с несвободой»¹⁹. К сказанному следует добавить, что рассматриваемая «главка» предсказывает трагическую судьбу народа в послеоктябрьские дни: «Жизнь, хоть и ставшая невыносимой, должна была продолжаться. Но это была жизнь обреченных» (121).

Силы, противостоящие жизни, автор отображает в своем произведении с помощью гротескных образов.

Карикатурный «маленький, страдавший насморком, зашитый в полосы материи на пуговицах человек»²⁰ борется с солнцем, «пытаясь подчинить живущее мертвой воле» (38), созданные в результате его дипломатической деятельности фантастические «бумажные кладбища» (39) становятся причиной войны. В мире, где идет война, разрушаются границы между жизнью и смертью — это извращает привычную суть явлений и даже формы времени и пространства.

Гротескным чудовищем становится паровоз, «железный раб человека», в изображении которого слиты черты живого и неживого: «Сталь, медь, чугун — таково его крепкое, холеное тело. Его ноги скруглены в колеса, в жилах пар и масло, в сердце огонь» (61). Это страшный Молох, символ обезумевшего мира. При помощи паровоза в жертву войне везут здоровых молодых людей, а возвращаются «коверканные тела человека»: «На десять человек — пятнадцать ног; хватит!» (62).

Оживают мертвецы: Осоргин повествует о том, как во время взрывов, когда вздрагивает земля, кости Ганса прижимаются к костям Ивана, и мертвецы, радуясь тому, что их блиндаж — «самый верный» и «двум смертям не бывать», в «холоде уютной могилы» смеются «над теми, кого поблизости в окопах ест серая жирная вошь» (69). Это напоминает читателям о конце времен, когда живые позавидуют мертвым.

Реальность истончается, и как апокалиптическое время «наплывает» на время реальное историческое, так inferнальное пространство стремится заменить собой пространство жизни человека. В результате перечисление оружия, которое везет паровоз, превращается в описание видения средневекового ада, запечатленного Босхом: «Пулеметы — убивать... снаряды — убивать... Что еще? Мясорубки же где? Чтоб в одном котле порубить и прожарить сквозь железное сито вместе ивановы мозги и петровы сердца? Где сера и смола, чтоб сделать факелы из людских туш, — жить будет светлее? И еще железная кошка с круглыми когтями...» (62–63).

Обнаруживается некое фантастическое измерение пространства. В нем таинственная старуха «пишет историю», а «дьявол за спиной старухи» ловит перо «за верхний кончик», мешает ей (68).

Фантастическое, гротескное пространство разворачивается также в снах персонажей, всегда несущих большую смысловую нагрузку. Таков сон Эдуарда Львовича. В начале романа профессор консерватории Эдуард Львович, один из «идеологов» романа, играет в доме на Сивцевом Вражке свою композицию, названную «Космос». Она вызывает в душах слушателей ощущение стройности, разумности и спокойствия. В дни октябрьского переворота Эдуард Львович видит фантастический сон, в котором он пытается «примирить» «ритм пульса и ритм пулемета» — уравновесить в музыке конфликт процессов сохранения и разрушения жизни, в эпицентре которого оказались герои романа; «летая» во сне «от горизонта к горизонту», он ищет в «мучительной путанице» диссонансов смысл — «единый и обязательный для всех закон гармонии» (113). «К удивлению», композитор находит этот закон: «Эдуард Львович... все более убеждался, что режущие ухо диссонансы были лишь вблизи, а с высоты, в отдалении, все звучало великой гармонией, изумительным хором и совершенной музыкой» (113). Но сон композитора разрушает «октябрьская пуля», разбившая окно. Когда же он попытается воплотить «идею новой странной композиции» (114), то увидит, что «рождается то новое, что ужасает автора больше всего: рождается смысл хаоса. Смысл хаоса! Разве в хаосе может быть смысл?» (281). К числу наиболее фантастических и в то же время пророческих относится сон Стольников — молодого офицера, в результате взрыва бомбы ставшего Обрубком, человеком без рук и без ног. Ему снится «последний бунт калек и уродов... Революция новая, небывалая, последняя: всех, кто еще здоров и цел, окорнать в уродов, всех под один уровень!.. Высшая красота — рубец и культяпка. Кто больше изрублен и изрезан — тот всех прекрасней. Кто смеет думать иначе — на костер!» (118). Этот сон становится пророчеством, он близок к осуществлению, когда начинается революция 1917 г.

С приходом октябрьских событий закономерности жизни нарушаются окончательно. Вместо снега летают «свинцовые шмели» — шальные пули, нарушаются нормальные человеческие связи: «Кто-то стрелял в кого-то, но уж, конечно, брат в брата»; «свинцовый страх» завладевает миром, и, чтобы передать его, Осоргин олицетворяет абстрактные понятия: «из горевших и обстрелянных домов выбегало довольство и в ужасе шарахалась нужда» (106–107).

Наряду с отражением мира в подчеркнуто условных формах, о которых говорилось выше, Осоргин использует и реальное изображение действительности. Однако картины и ситуации, возникающие в романе в результате натуралистического изображения или педантически точного описания реальных явлений оказываются страшнее и безумнее «нормального» гротескного вымысла. Таково натуралистическое опи-

сание результатов боя муравьиных армий: «Там, где сходились армии, песочная дорожка покрывалась огрызками ног, обломками челюстей, дрожащими шариками тел» (45). Оно становится предсказанием трагических событий в мире людей. Раненые, едущие в поезде, описаны столь же беспощадно «натурально»: «У кого дырочка в спине, пониже лопатки, — насквозь, под соском вышло. Кашляет — значит жив» (62).

Количество точных, выдержанных в духе полнейшей объективности описаний возрастает во второй части романа, где изображена послеоктябрьская Москва. С педантичностью историка перечисляет Осоргин места пыток и казней и эвфемизмы, созданные для их обозначения москвичами в далеком прошлом («Много, очень много было в Москве мест, где козам рога правили, где пришивали язык ниже пяток, вывешивали на костяной безмен...» [С. 217]) и в послеоктябрьские дни («Стали пускать по городу с вещами, ликвидировать, ставить к стенке и иным способом выводить в расход. И новые завелись в Москве места: Петровский парк, подвалы Лубянки, общество “Якорь”, гараж в Варсонофьевском — и где доведется...» [217]).

Сухо и достоверно описано отделение смертников на Лубянке — знаменитый «Корабль смерти»: «От входа налево, через два двора, поворот к узкому входу, и дальше бывший торговый склад, сейчас — яма, подвальное светлое помещение... Пол выложен изразцовыми плитками...» (218). В основе этого описания — впечатления очевидца: в 1919 г. Осоргин пробыл в лубянском подвале пять дней, ожидая казни. Страшное и вновь напоминающее читателю картины Босха название «Корабль смерти» придумано не Осоргиным: оно возникло «само собой» в буднях послеоктябрьских дней и зафиксировано в мемуарах.

Мертвецов в те дни называли «жмуриками». В одноименной главе Осоргин подробно описывает, как приват-доцент университета философ Астафьев вместе с другими насильственно мобилизованными всю ночь закапывает умерших от тифа и расстрелянных. Глава «Жмурики», по мнению Г. Иванова, написана «сухо, точно и выразительно», производит впечатление «простоты и жизненности». Он утверждает даже, что «литературное мастерство» Осоргина родственно мастерству живописцев-передвижников: «Оно также «честно» и точно так же ограничено «непреображенным» бытом»²¹. Действительно, описание увиденного и испытанного Астафьевым точно, как протокол: «Трупов было до двадцати, нижние всех страшнее, смятые, пропитанные своей и чужой кровью... Астафьев пошел за своей лопатой, но едва ее коснувшись, почувствовал, что кисти его рук и края рукавов липки и буро-красны» (192). Г. Иванов упрекает Осоргина в том, что в рассматриваемой главе нет «просвета в вечность»²². С этим трудно согласиться, так как здесь открывается ад или, возможно, конец света. Именно это ощущение пере-

живается Астафьевым и формулируется автором в библейском стиле: «Мир был. Но был мир пуст, мертв и бессмыслен» (192).

Осоргин — внимательный наблюдатель и талантливый бытописатель. В романе он изображает не только послеоктябрьские застенки, но и «нормальный» быт этого времени. В главе «Москва — девятьсот девятнадцатого» он описывает «экономические» печурки, микроскопические пайки тяжелого, липкого хлеба, «горклое пшено», подробно объясняет, как варить мерзлую картошку, как сделать фитиль для коптилки: «Всех фитилей лучше — старый башмачный шнурок» (236). В этих описаниях отразился личный опыт Осоргина. В 1920 г. он даже создал рукописную книгу «Копчение академической селедки в самоварной трубе. Осоргинокопчение»²³. Этим стремлением к точности и правдивости, вероятно, и обусловлены слова Г. Иванова о близости литературного мастерства Осоргина к мастерству живописцев-передвижников.

Однако в романе отражен мир «перевернутый», живущий вне нормальных законов бытия. «Перевернуто» в нем и все, что связано с понятием «быт»: «Как голод, как холод, как тиф — расстрелы стали явлением быта и тревожила мысль только ночью...» (230). Но если смерть становится бытом, то быт становится ежедневным подвигом, битвой, в которой жизнь противостоит смерти. Описание зимы 1919 г. завершается суровым выводом: «Была тяжела в тот год жизнь, и не любил человек человека. Женщины перестали рожать, дети-пяtilетки считались и были взрослыми. В тот год ушла красота и пришла мудрость. Нет с тех пор мудрее русского человека» (237). С нашей точки зрения описания повседневности, подобные тем, которые содержатся в главах «Жмурики» и «Москва — девятьсот девятнадцатого», а также предельный трагизм переживаний находящихся «внутри» описанных ситуаций героев произведения и суровая сдержанность в передаче этих переживаний вызывают в памяти не полотна передвижников, а офорты Гойи и картины Апокалипсиса.

Мертвое вытесняет живое. Осоргин называет Москву «умершим городом» (108). Средоточием сил смерти становятся Кремль и опора его, Лубянка, где льется кровь. Все персонажи, связанные с Кремлем, — это некая «нежить». Следователь Брикман безвинно осуждает на смерть Астафьева, отчасти чтобы скрыть, что он, Брикман, был когда-то меньшевиком и выступал против Ленина [за границей «на каком-то эмигрантском митинге» его видел и потом, на допросе, узнал Астафьев (222)], но главным образом потому, что он зависим, болен, некрасив и слаб, и его сжигает зависть к Астафьеву — «крупному, красивому, здоровому человеку» (222). Брикману нужно убить Астафьева, чтобы, хотя бы на время, обрести силы и уверенность в себе. Как вампир, новая власть живет за счет чужих жизней. Кровь — это слово постоянно сопровожда-

ет людей Лубянки и Кремля. Брикман в кармане «носил скляночку с герметически закрывающейся крышкой, в которую и плевал» (223). Плевал, вероятно, кровью. Он уже не жилец. Палач-расстрельщик Завалишин, «страшный и тяжелый человек» (218), постепенно сходящий с ума от своей «работы» и пьянства, умрет в конце романа после вполне ординарной и благополучно завершившейся операции — истечет кровью: «Ее было много — страшно много — крови палача, которая не хотела свертываться. Врачебной науке месть крови незнакома. В скорбном листе больного значилось просто: “*Dissolutio sanguinis*”» (288)²⁴.

В романе Осоргина Брикману и Завалишину противостоит философ Астафьев, третий идеолог романа. Астафьев неспособен смириться с отсутствием свободы и попранием человеческого достоинства. Жестокость и бессмысленность войны и революции порождают в его душе не только горечь, но и неверие в жизнь. На какое-то время Астафьев становится шутком Смехачевым (так он называет себя, подрабатывая ради хлеба чтецом коротких рассказов на сценах рабочих клубов). Именно в эти тяжелые дни он встречается с бывшим пролетарием, человеком без нравственных устоев и неудачником Завалишиным — «рабочей слякотью» (157). Полный горечи и презрения к тому, что происходит вокруг, Астафьев в ответ на жалобы Завалишина советует: «Хотите себе дорогу пробить? Тогда будьте сволочью и не разводите нюни» (158). Возможно, именно этот «урок» Астафьева способствовал тому, что Завалишин стал палачом ЧК и к своему ужасу вынужден был расстрелять философа.

Однако Астафьев преодолел свой скептицизм благодаря любви к Танюше. Он мог бы купить жизнь (Брикман предлагает ему сотрудничество), — но для Астафьева такой выход абсолютно невозможен. Свобода и человеческое достоинство для него важнее жизни. «Довольно ты мучился, довольно ворчал и довольно изображал из себя обезьяну», — говорит он себе в камере смертников (275) — здесь следует вспомнить обезьян, сохранивших жизнь, но утративших свободу в главе «Обезьянный городок». В отличие от Брикмана и Завалишина, готовых платить за жизнь любую цену и совершенно утративших человеческий облик, Астафьев мужественно встречает смерть, опираясь на лучшее в нравственном опыте человечества, в том числе на суждения Марка Аврелия и книгу Экклезиаста, «главный смысл которой не в тщетности всего земного, как приписывает ей бытовое сознание, а в утверждении идеи стоицизма, высокой ответственности человека в трагическом мире»²⁵.

В мире под властью Кремля и Лубянки нарушаются не только нормальные отношения между людьми, но деформируются даже время и пространство. Зимы 1918 и 1919 гг. длятся в романе бесконечно долго, хронотоп зимы-смерти — один из ведущих в романе. Именно жестокая и неестественно длинная зима описана в главе «Москва — девятьсот де-

вятнадцатого», в которой предельно заострен основной конфликт романа — противостояние жизни и нежизни. При изображении Кремля преобладает мотив холода: холодный и мертвый Кремль противопоставлен живому Арбату: «Стоит Кремль, окруженный зубчатыми стенами... Холодно высится Иван Великий, мертвый, как все сейчас мертвое: и пушка, и колокол, и дворцы. Всегда было холодно в Московском Кремле: только под Пасху к заутрене теплело. Но нет ни Пасхи, ни заутрени. А вот Арбат жив; идут по нему на Смоленский и со Смоленского...» (235).

Арбат и Сивцев Вражек противостоят смерти. В доме профессора на Сивцевом Вражке всегда помогут попавшему в беду человеку, и у этого дома есть друзья, готовые помочь. Танюша, ставшая хозяйкой и хранительницей дома после смерти бабушки в тяжелые дни войны и революции, не ощущает себя героиней и не изображена как героиня. Она просто нормальная хорошая девушка. Для нее естественно защищать жизнь, естественно не бояться тифа, когда надо спасать Васю Болтановского; не бояться новых властей, к которым она обращается, чтобы вызвать из тюрьмы Астафьева и вернуть рояль Эдуарду Львовичу; не избегать тяжелой работы, которая позволяет защитить дедушку от холода и голода. Так же самоотверженно ведет себя дедушка, всемирно известный ученый, продающий свои авторские экземпляры, чтобы помочь любимой внучке. Всеми силами помогает профессору с Танюшей Вася и в трудный момент знает, что и они его не оставят. Мечтая о жизни, о побеге из тюрьмы, Астафьев уверен, что в особняке профессора его примут и укроют.

Дом профессора — ключевой образ романа. «Центром вселенной был, конечно, особняк на Сивцевом Вражке», с мягкой иронией пишет Осоргин (253). Описывая окна дома, в которых даже ночью виден свет, красные гардины, рояль, часы с кукушкой, автор создает ощущение уюта, тепла, стабильности: «Здесь было покойно, как нигде, и, как нигде, безопасно» (34). Дом хранит тех, кто живет в нем, и «маленький тесный круг друзей особнячка» (291). «Тепло у вас, — говорят те, кто постоянно собираются в особняке, — и уютно, еще уютнее прежнего» (126).

Образ дома читатель находит и в других книгах послереволюционного времени: в «Белой гвардии» Булгакова, в «Жизни Арсеньева» Бунина, в «Лете Господнем» Шмелева. Дом как хранитель вечных ценностей — гуманности, духовности, мира, любви, культуры — противостоит жестокости и бессмысленности многих исторических событий эпохи²⁶. В октябре летали над Москвой «свинцовые шмели», а профессор работал, окружив себя атласами и табличками, ибо это «вечное и для вечно-го» (106, 110). Тяжелые времена не проходят бесследно для дома на Сивцевом Вражке: «Особняк за последний, за страшный год посерел, поблек» (167). Но в нем не прекращается духовная жизнь: Поплавский

голодает, но беспокоится о состоянии российской науки, Эдуард Львович создает новую, небывалую музыку, Протасов собирается восстанавливать хозяйство, ведутся споры о науке, культуре, нравственности, традициях.. Изображение дома и истории в романе перекликается с тем, что писал Осоргин о русской интеллигенции в своих мемуарах: «Несмотря ни на что, наша духовная жизнь была чрезвычайно богата... в нищете, в растерянности быта, в неуверенности дня и ночи... мы боролись за будущее... Мы жили необычайной, неповторяющейся жизнью — дух никогда не угасал»²⁷.

Роман «Сивцев Вражек» стал художественным документом, в котором запечатлены черты суровой эпохи. Одна из важнейших тем романа — трагическая судьба русской интеллигенции. Но именно интеллигенция показана в книге Осоргина главной хранительницей жизненных ценностей. В конце романа звучат слова старого профессора, полные веры в жизнь, в восстановление связи времен, нормальной логики жизни: «Люди придут, новые люди, начнут все стараться по-новому делать, по-своему. Потом, поглядев, побившись, догадаются, что новое без старого фундамента не выживет, развалится, что прежней культуры не обойдешь... И тогда, Танюша, вспомнят и нас, стариков, и твоего дедушку, может быть вспомнят... И его наука кому-нибудь пригодится» (293). Старый профессор понимает, что может не дожить до весны, но для него по-прежнему важно, что «ласточки непременно прилетят. Ласточке все равно, о чем люди спорят, кто с кем воюет... у ласточки свои законы, вечные. И законы эти много важнее наших» (293). Танюша обещает отметить в календаре день, когда прилетят ласточки, если дедушка не доживет до их прилета, и это значит, что гармония мироздания непременно восстановится.

Роман «Сивцев Вражек» начинается с изображения дома, весны, прилета ласточек, дня рождения Танюши. Завершается он также изображением теплого дома, противостоящего суровой и бесконечно длинной зиме 1919 г., в котором ожидают прилета ласточек и празднуют день рождения дедушки-орнитолога. Хронотоп холода, смерти и зимы не является доминирующим у Осоргина. Обрамляет повествование в романе изображение дома на Сивцевом Вражке, связанное с мотивами тепла, весны, жизни. Жизнь побеждает «антижизнь».

«Сивцев Вражек» — светлая книга. Автор верит не только в интеллигенцию, но и вообще в русский народ. Простые люди в романе изображены с симпатией и уважением. Таков дворник Николай, в образе которого представлена в романе крестьянская идеология и для которого главным критерием оценки человека является труд. Один из самых ярких образов романа — старый солдат Григорий, носитель традиционной народной нравственности, в основе которой вера, верность, чело-

вечность, достоинство. Григорий преданно заботится об изуродованном войной Стольникове, отважно защищает его. После смерти Стольникова Григорий уходит из Москвы в Киев — дорогой странников. Уход его описан торжественно и строго, проза становится ритмичной, как молитва или хорал: «На выносливых плечах уносил Григорий свою старую веру, свою человеческую правду — из земли разврата к киевским угодникам... Не беглец, не родине изменник, не трус, а отрясший прах лжи и осмелевшего бесчестья... Так неспешно, упрямо, шаг за шагом подале уводил Григорий к местам святого успокоения старую Русь» (153—154).

Делает книгу светлой и то, что Осоргин сумел «подняться над схваткой» — показать, что революция и Гражданская война были трагедией для обеих сражающихся сторон. Андрей Колчагин, дезертировавший с фронта солдат, а затем — представитель новых властей, не внушает ему симпатии. Но Андрей Колчагин, уже ставший красным командиром, падет «в братской бойне» (255) рядом с молоденьким юнкером Алешей — сероглазым мальчиком. И Осоргин найдет суровые и мужественные слова о Гражданской войне: «Стена против стены стояли две братские армии, и у каждой была своя правда и своя честь... Были герои и там и тут; и чистые сердца тоже, и жертвы, и подвиги, и ожесточение, и высокая внекнижная человечность... Было бы слишком просто и для живых людей и для истории, если бы правда была лишь одна и билась лишь с кривдой: но были и бились между собой две правды и две чести, — и поле битвы усеяли трупами лучших и честнейших» (254).

Роман «Сивцев Вражек» вызывал и вызывает в настоящий период противоречивые, хотя, за редчайшими исключениями, высокие оценки.

Осоргин воспринимался современниками как традиционалист. В то же время они отмечали в его творчестве и поиски новых форм. Г. Струве писал о романе «Сивцев Вражек»: «Некоторая старомодность соединилась в нем с выдававшей новейшие влияния кинематографичностью построения»²⁸. Сам Осоргин неоднократно говорил о своей приверженности традициям русской классики, называя при этом имена Пушкина, Аксакова, Гончарова, Тургенева, Чехова. Особенное значение, по собственному признанию писателя, имела для него традиция Л. Толстого. Это отмечали и критики, например, Б.К. Зайцев в упоминавшейся выше статье о «Сивцевом Вражке».

К изучению традиций указанных русских классиков в романе «Сивцев Вражек» обращаются и современные исследователи. Толстовскую традицию они находят в подходе к изображению человека и истории, в видении войны и мира, в изображении ведущих женских образов (Танюша и Наташа Ростова), традицию Тургенева — опять-таки в изображении женских образов и роли музыки в произведении, традицию Чехова — в подходе к изображению «маленького» человека²⁹.

Современные исследователи справедливо утверждают также, что в романе «Сивцев Вражек» присутствуют традиции Достоевского, хотя сам автор романа не только не ощущал родства с художественным миром Достоевского, но в какой-то мере его отвергал³⁰. Эти традиции исследователи видят прежде всего в изображении взаимоотношений Астафьева и Завалишина (Иван и лакей Смердяков в «Братьях Карамазовых»), Астафьева и Брикмана (Раскольников и следователь Порфирий Петрович³¹), в значимости мотива сна — кошмара в произведениях Достоевского и романе Осоргина³².

В то же время исследователи последних лет, так же как критики-современники Осоргина, видят в романе «Сивцев Вражек» близость к новаторским исканиям эпохи. В.В. Абашев рассматривает «переклички, параллели, совпадения деталей прозы Набокова и Осоргина»³³. Его рассуждения касаются в первую очередь поздней прозы писателя, но и в «первых романах» Осоргина Абашев обнаруживает «некоторую дистанцированность автора от текста, позволяющую делать его предметом игры», по мнению исследователя, «она обеспечивалась своеобразной добродушной иронией автора по отношению к создаваемым им персонажам»³⁴. Подчеркнутость роли автора в «Сивцевом Вражке» отмечал также В.В. Агеносов³⁵, «постоянные вмешательства автора, прямо обращающегося к читателю», отмечает в романе Осоргина О.И. Дарк³⁶.

Особое внимание исследователей всегда привлекала композиция «Сивцева Вражка». Б. Зайцев видел в построении романа толстовскую традицию, так как он решен «не фабулистически, не развертыванием, а пряжей бок о бок идущих тел, фигур, жизненных историй»³⁷. Однако в связи с композицией больше говорилось о «новейших влияниях». Роман состоит из 87 коротких глав (исследователи нередко называют их «главки»³⁸ и характеризуют Осоргина как повествователя-миниатюриста³⁹), складывающихся в гигантскую панорамную мозаику вселенной, в который отражены вечность и мгновение, судьбы народов и отдельной человеческой личности. Фабульная связь в произведении ослаблена. Такой роман Б.В. Томашевский называл «бессюжетным» и «беспланным»⁴⁰.

Построение «Сивцева Вражка» вызвало критику некоторых современников. З. Гиппиус считала, что «книгу эту читать нельзя... Она как песок сквозь пальцы просыпается»⁴¹. Однако следует отметить, что в данном случае М. Осоргин, которого до сих пор современники воспринимали как традиционалиста, оказывается в русле поисков неореалистов, которые стремились к осовремениванию литературы, что проявлялось в использовании некоторых художественных находок модернистов, в том числе формы романа-мозаики. Уже современники (например, Б. Зайцев в неоднократно упоминавшейся выше статье) указывали на близость

построения «Сивцева Вражка» к принципам построения романов А. Белого. Исследователи последних лет упоминают в связи с рассматриваемой проблемой о произведениях Б. Пильняка, Евг. Замятина, И. Шмелева, других представителей новаторской русской прозы 10—20-х годов⁴².

Особое внимание исследователей всегда привлекала «кинематографичность» построения романа, о которой упоминали многие. Наиболее подробно эту проблему рассмотрела Н.Н. Гашева.

Исследователь считает, что в основу построения романа «Сивцев Вражек» положен «принцип межкадрового монтажа — сочетание сцен, зрительных эпизодов, “картин” романа строится на основе их духовно-смыслового взаимодействия». Исследователь перечисляет типы монтажа, использованные Осоргиным: перекрестный монтаж (с одной стороны «мизансцены» — изображение жизни героев романа, с другой — «панорамирование» — изображение широких пространств России, всей Земли в целом), параллельно-ассоциативный монтаж смысловых эпизодов, контрастный монтаж, интеллектуальный монтаж, а также указывает на использование в романе эффектов стоп-кадра и обратной съемки. В ряде случаев, считает Гашева (в пример автор статьи приводит изображение эпизодов октябрьского переворота), «это не рассказ, не повествование, а в прямом смысле слова показывание: стремительное раскручивание перед зрением читателя, как бы кадр за кадром, эпизодов, снятых скрытой камерой»⁴³. В «повышенной кинематографичности прозы М. Осоргина» исследователь видит «следствие совпадения общей тенденции к синтезу художественных средств выразительности в разных видах искусства в XX в. со специфическими особенностями творческой индивидуальности писателя, тяготеющего к воплощению образа мира в динамике и косвенно — к визуальной пластике»⁴⁴.

Синтез методов, приемов, художественных средств, жанров стал одной из ведущих особенностей литературы начала и первых десятилетий XX в. В романе «Сивцев Вражек» этот процесс отразился не только на уровне композиции (мозаичность, панорамность, кинематографичность), но и на уровне жанровой формы. Исследователи единодушно определяют этот роман как эпопею, ориентированную на «Войну и мир» Толстого. «Эпопея революционной полосы», — сказал о нем Б. Зайцев⁴⁵. В то же время ученые отмечают повышенную значимость лирического начала в «Сивцевом Вражке» и то, что наряду со «старомодностью» в нем присутствуют черты, свойственные модернистскому роману — «намеренно обнажаются условности жанра»⁴⁶, художественный вымысел сочетается с документальностью. Б.К. Зайцев и вслед за ним Т.В. Марченко считают такое сочетание не вполне органичным⁴⁷. О.Г. Ласунский, напротив, рассматривает эту особенность романа как удачу Осоргина и полагает, что «следует отклонить попытку усмотреть в “Сивцевом Враж-

ке” исключительно беллетризованный документ в узком смысле слова, так как хотя в произведении есть легко узнаваемые автобиографические мотивы, тем не менее чаще всего герои “Сивцева Вражка” — полнокровные художественные характеры, сотканные из “ничего” авторским воображением»⁴⁸. Л.И. Бронская определяет роман «Сивцев Вражек» как «полуавтографический» и относит его к «новому типу автобиографического повествования», в котором тем не менее «сохраняются основные компоненты биографической ценности: род, семья, нация... самосознание нации в контексте современности... историческое самосознание личности»⁴⁹.

В 1928 г. вышел цикл произведений М.А. Осоргина **«Там, где был счастлив»**. Он основан на автобиографическом материале. Это определило структуру и настроение книги.

Книга состоит из двух частей. Первая из них посвящена Италии, вторая — России. Г. Адамович назвал первую часть книги «Там, где был счастлив» «стихотвореньем в прозе», поэтической попыткой передать ощущение «особенной, на всю жизнь запоминающейся прелести»⁵⁰. З. Шаховская говорит об этой книге как об «итальянских очерках», написанных «в стиле лирического импрессионизма»⁵¹. «Лучшие годы молодости я прожил в Италии, — вспоминает Осоргин. — Вкус их остался в памяти, как вкус поцелуя у того, кто целовал — любя, как аромат духов на пожелтевших строчках в узком конверте»⁵². «Это была родина, хоть и не кровная», — говорит писатель об Италии (168). В книге автор описывает свое возвращение в Италию — «страну, где был счастлив», и где он надеется «после лет жизни тяжелой, душу потрясшей», вновь почувствовать радость жизни (167, 168).

Описания Италии пронизаны лиризмом. Море, рыбаки, прекрасные девушки и мудрые старики, Ave Maria в старом монастыре Флоренции, «прохлада, тончайшие краски земли и неба и веянье крыльев духа Тосканы» остались прежними (178). Но многое изменилось: юноши поют «гимн фашистов, совсем как детская песенка, плохонький и смешной» (170), разорился старый друг, хозяин любимого кабачка, и кабачок закрыт... Однако главное в другом — в тяжелом жизненном опыте российского человека, пережившего революцию и Гражданскую войну: «Рим такой ласковый, такой простосердечный в своем историческом величии. А мы так глубоко заглянули в будущее и увидели в нем такого зверя, что ласке уже не верим и над историей смеемся» (173). Еще более важным и мешающим радости является то, что если прежде, «хотя тоже — в дни изгнания» (Осоргин имеет в виду первую эмиграцию) была связь с Россией и надежда вернуться в нее, «без нее и жизнь не мыслилась» (169), то теперь такой надежды нет. В Италии мысль и чувства писателя все время обращаются к утраченной Родине.

Во второй части книги, в «лирических рассказах», посвященных России, по мнению Т.В. Марченко, «переполненность личным чувством возрастает»⁵³. Лиризм присутствует и в «шутливых новеллах» («Васька», «Маленький доктор», «Ресницы»)⁵⁴, и в сложных по настроению рассказах, в которых «по-особому преломляется в новых условиях традиция гоголевского гротескного письма, когда внешне смешные, чудачковатые, даже убогие герои обнаруживают благородство и чистоту души и высокие порывы» («Поэт», «Папиросник», «Человек, похожий на Пушкина»)⁵⁵. Важнейшая тема второй части — русская природа. Описывая ее красоту и мощь (пейзажно-лирические зарисовки «Кама», «Егошиха» и др.), Осоргин «даже и не пытается бороться с захлестнувшим его лиризмом»⁵⁶.

В цикле «Там, где был счастлив» полностью проявились важнейшие особенности повествовательной манеры Осоргина — доверительность, искренность, простота. Они будут отличать и последующие циклы его новелл и очерков («Вещи человека» — 1929, «Чудо на озере» — 1931 и др.). О цикле «Чудо на озере» К. Мочульский писал: «Осоргину необходимо доверие читателя. Все, что он пишет, должно производить впечатление непринужденной, безыскусственной беседы, интимного общения. Автор не сочиняет, не приукрашивает, а “просто” рассказывает то, что было, без литературных претензий»⁵⁷.

Значительным явлением в творчестве Осоргина стала дилогия **«Свидетель истории»** (1932) и **«Книга о концах»** (1935). Первый из двух романов появился в переводе на иностранные языки под названием «Террористы». В основу дилогии легли события 1905—1906 гг., связанных с деятельностью эсеров-максималистов. Сюжет первого романа строится на событиях первой русской революции, связанных с попыткой взрыва в Государственном совете, взрывом дачи Столыпина, с побегом из женской каторжной тюрьмы 12 заключенных. В «Свидетеле истории» автор, хорошо знакомый с подпольем, укрупняет фигуры Оленя и Наташи Калымовой, этих рыцарей революционного террора, самоотверженно борющихся с ненавистной монархией. Книга заканчивается героической гибелью Оленя и вынужденной эмиграцией Наташи.

«Книга о концах» посвящена жизни русской эмиграции и попыткам боевиков-максималистов организовать из-за границы «центральный террор» — покушение на царя. Удачей Осоргина является образ бесприходного странствующего попа — отца Якова Кампинского — «свидетеля истории», пишущего летопись русской жизни (его прототипом был пермяк Я.В. Шестаков). Отец Яков объединяет все многочисленные сюжетные линии обоих романов. Он избегает участия в революционных событиях, но постепенно жизнь втягивает его в свой круговорот. Во время войны он уходит на фронт цензором, в 1919 г. попадает в тюрьму и в

конце концов умирает в одиночестве в дремучем лесу на пути к святым местам, растворяясь в просторах родной земли — это благодатная и светлая кончина странника, символизирующая гибель старой России.

К числу наиболее удачных и любимых самим автором произведений Осоргина относится повесть **«Вольный каменщик»** (1937). Главный герой повести Егор Егорович Тетехин — эмигрант, почтовый чиновник из Казани, становится масоном, членом братства вольных каменщиков (масоном был и сам Осоргин). Писатель показывает, как масонство духовно обогащает «маленького человека».

В конце 1930—начале 1940-х годов М. Осоргин работает над книгой, законченной им незадолго до смерти и ценимой автором более других своих работ, — **«Времена»** (1955). Исследователи считают эту книгу самым значительным произведением писателя⁵⁸. «Русская эмигрантская литература, — писал М. Арцыбашев, — есть по преимуществу литература мемуаров и человеческих документов»⁵⁹. Это объясняется стремлением писателей сохранить память о дореволюционной России для последующих поколений, не менее важно было осмыслить историю и свое место в ней. Поэтому в мемуарно-биографической прозе первых десятилетий XX в. важнейшим жанрообразующим признаком становится историческое самосознание личности, кроме того, литература обращается к философским проблемам. «Писатели — эмигранты “первой волны” ... особенно остро и лично ощущали глобальную катастрофу, пережитую их родиной. События научили их осмысливать и описывать жизнь, используя очень крупные — бытийные координаты», — отмечает современный исследователь⁶⁰.

Во «Временах» авторское сознание в своих субъектных формах⁶¹ воплощается на двух различных уровнях: это рассказчик — персонифицированный, но не названный (alter ego самого Михаила Осоргина), вспоминающий о пережитых событиях, и «автор бытийно-философского типа» (термин А.Ю. Большаковой), осмысляющий конкретные реалии жизненного пути с некоей философской высоты, благодаря чему жизнь отдельного человека получает философское измерение. Рассказчик во «Временах» близок к автору, что заставляет говорить в данном случае об авторе-рассказчике. Во «Временах» собственная жизнь автора произведения, биография, внутренний мир, «во многом служащие... исходным материалом, сочетаются с вымыслом, обобщением и типизацией». В результате «автор-рассказчик» выступает в первую очередь как художественный образ, «который похож и одновременно не похож на реального биографического автора»⁶². Поэтому, утверждает А.В. Полупанова, «Времена» можно считать романом-автобиографией⁶³. Романом называет это произведение также А.И. Павловский⁶⁴. Сам автор, давший своему произведению подзаголовок «автобиографическое повествова-

ние», в конце концов характеризует его как роман: «Возможно, что я делаю ошибку, укладывая вымысел в рамки исторических фактов. Во всяком случае, я должен сказать, что в этом *романе* только одно действующее лицо может считаться портретом; все остальные лица, как и события, писаны смешанными красками и лишь случайно, в отдельных чертах, могут напоминать действительных героев и действительные события, связанные с первой русской революцией⁶⁵ (Т.В. Марченко). “Времена” можно назвать романом души. Текст “Времен” оказывается путеводителем не просто по автобиографии писателя, а по вехам его душевного становления»⁶⁶.

Автобиографическая основа обуславливает лиризм и субъективность повествования. Оно строится как внутренний монолог героя-рассказчика, как поток сознания. При этом события не излагаются последовательно, а возникают в соответствии с авторской мотивацией. Ассоциативная связь событий — признак лирического сюжета. Сам Осоргин замечает: «Пишет не память, а воображение, и пишет не по архивным залежам, а лишь подбирая цветные камушки отшлифованных прибором ощущений» (13). Образы прошлого — «цветные шарики, подбрасываемые опытной рукой и мелькающие в воздухе скрещением забавных дуг» (35). В.В. Абашев связывает «объединение повествовательных фрагментов по их ассоциативной связи» в автобиографической книге Осоргина с новаторскими исканиями современной писателю литературы — с «обнажением» конструктивного начала и «освобождением» игрового начала, с тем, что автор сознательно воспроизводит «свободную игру памяти»⁶⁷. Исследователь считает, что такой метод письма напоминает излюбленный прием В. Набокова — выстраивание «тематических серий воспоминаний», «тематических узоров» (формулы Набокова); в результате на страницах повествовательной прозы Осоргина «в едином повествовательном жесте» объединяются эпизоды, «выхваченные памятью из разных времен и пространств»⁶⁸. А.И. Павловский, также используя выражения Набокова, называет это явление «смещением фокуса», «переслойкой жизненных впечатлений»⁶⁹. Во «Временах» один из самых ярких примеров использования данного приема связан с мотивом воды (река — один из любимейших образов Осоргина): в единый повествовательный ряд выстраиваются и одновременно складываются в мерцающую многослойную мозаику ночь и костры в детстве на корягах в устье речки Демы, ночная прогулка по венецианским каналам в узкой черной гондоле, «летающий над норвежскими сладкими водами» поезд, купание в шторм на побережье Средиземного моря, после которого автор, «отфыркиваясь и стараясь откинуть со лба волосы», карабкается на берег реки в Звенигородском уезде (36).

Большое значение во «Временах» приобретает хронотоп памяти, основным принципом становится ретроспекция. Л. Полупанова счита-

ет, что здесь неизбежно «напрашивающееся сопоставление с художественными поисками Марселя Пруста»⁷⁰. Очень важен в произведении Осоргина пейзаж. Осоргин считал что природа вечна (или почти вечна) и неизменна. Пространство природы соединяет текущие «времена». Павловский отнес автобиографическую книгу Осоргина к числу «“самых пейзажных” в русской эмигрантской литературе», в которой авторы «стремились воссоздать в своем слове телесно-плотский образ и облик России»⁷¹. Но это особый пейзаж. У Осоргина человеческое бытие неразрывно связано с природным, природа одушевлена: Кама изображена как божество, мать людей и самого героя, символ вольности и свободы. Герой достигает полного чудесного слияния со стихией, что заставляет вспомнить пантеистическую формулу Ф.И. Тютчева «все во мне, и я во всем»⁷².

«Времена» объединяет классическую традицию отечественной автобиографической прозы (сам Осоргин в своей книге неоднократно упоминает о «Детстве Багрова-внука» С.Т. Аксакова) с новаторскими исканиями русских писателей. Это, несомненно, одна из вершин литературы русского зарубежья.

В июне 1940 г., за два дня до захвата немцами Парижа, Осоргин с женой уехал в свободную зону, в маленький городок Шабри. Оттуда он высылал корреспонденции в США, сложившиеся в циклы: «В тихом местечке Франции», «Письма о незначительном». Только небольшая речка Шер отделяла городок, где жил писатель, от занятой фашистами территории, безопасность которой была весьма условной. Письма проходили через военную цензуру и резкость, с которой Осоргин отзывался о фашистах, могла стоить ему жизни. Но, как и всегда, писатель выше всего ценит свободу и независимость. «Вспоминая свои тюрьмы, ссылки, высылки, допросы, суды, всю историю насилий и издевательств, каким можно подвергнуть человека мысли независимой... я не думаю, чтобы погрешил слабостью или сдачей, или проявил себя малодушием, или попытался скрыть свои взгляды и смягчить участь сделкой с совестью. Этого не было», — писал он во «Временах» (113). В 1942 г. М.А. Осоргин, талантливый писатель и журналист, гордившийся своим родством с «кавалерами осмеянного ордена русских интеллигентных чудаков» («Времена», с. 85) умер и был похоронен в Шабри.

¹ Беседа писателя Б. Носика с вдовой Осоргина Т.А. Осоргиной-Бакуниной // Книжное обозрение. 1990. № 19.

² *Осоргин М.А.* Времена: Автобиографическое повествование. Романы / Сост. Н.М. Пирумова; Авт. вступ. ст. А.Л. Афанасьев. М., 1989. С. 14.

³ Там же. С. 89.

⁴ *Пасквинелли А. М.А.* Осоргин и итальянский футуризм // Филологиче-

- ские заметки. Воронеж, 1994. Вып. 3. С. 49. Автор статьи упоминает «главу» «Футуристы» в кн. «Очерки современной Италии» и ряд других статей Осоргина об итальянском футуризме (например: *Осоргин М.* Закат футуризма // Русские ведомости. 1913. 18 декабря).
- ⁵ *Яновский В.С.* Из книги «Поля Елисейские» // Современное русское зарубежье. М., 2001. С. 395 (Школа классики).
- ⁶ *Осоргин М.А.* Времена. Указ. изд. С. 113.
- ⁷ *Авдеева О.Ю.* Комментарии // М.А. Осоргин. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1999. С. 531.
- ⁸ *Ласунский О.Г.* В споре с эпохой // М.А. Осоргин. Воспоминания. Повесть о сестре / Сост., вступит. статья и примеч. О.Г. Ласунского. Воронеж, 1992. С. 18.
- ⁹ *Осоргин М.А.* Сивцев Вражек // М.А. Осоргин. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1999. С. 47. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.
- ¹⁰ 25 сентября 1919 г. — взрыв в здании МКРКП, после которого по Москве прокатывается волна особенно страшного террора. Именно тогда был расстрелян один из героев книги, приват-доцент Московского университета Астафьев, уже несколько месяцев сидевший в тюрьме (см. об этом: *Авдеева О.Ю.* Комментарии // М.А. Осоргин. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1999. С. 534).
- ¹¹ *Павловский А.И.* К характеристике автобиографической прозы русского зарубежья (И. Бунин, М. Осоргин, В. Набоков) // Русская литература. 1993. № 3. С. 43.
- ¹² *Агеносов В.В.* «Вольный каменщик»: М. Осоргин // В.В. Агеносов. Литература русского зарубежья (1918—1996). М., 1998. С. 139.
- ¹³ *Павловский А.И.* Указ. С. 43.
- ¹⁴ *Лобанова Г.И.* Эволюция нравственного сознания «маленького человека» в романах М. Осоргина 1920—1930-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 10.
- ¹⁵ Рецензия Б. Зайцева «Мих. Осоргин. “Сивцев Вражек”» цит. по: *Поликовская Л.В.* Осоргин М.А. // Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь. Т. 4. М., 1999. С. 459.
- ¹⁶ Цит. по: *Авдеева О.Ю.* «Лучшие на свете книги написаны большими сердцами» // М.А. Осоргин. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1999. С. 24.
- ¹⁷ Муравей рыжий (обозначение вида).
- ¹⁸ *Гашева Н.Н.* Кинематографичность прозы М. Осоргина (на материале анализа романа «Сивцев Вражек») // Михаил Осоргин. Страницы жизни и творчества. Материалы научной конференции «Осоргинские чтения» (23—24 ноября 1993 г.). М., 1994. С. 39.
- ¹⁹ *Агеносов В.В.* Указ. соч. С. 141.
- ²⁰ Сходство с Наполеоном Л. Толстого вряд ли случайно: традиции Толстого очень важны для Осоргина.
- ²¹ Цит. по: *Авдеева О.Ю.* Комментарии // М.А. Осоргин. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1999. С. 532—533.
- ²² Там же. С. 532.
- ²³ Там же. С. 534.

- ²⁴ «Несворачиваемость крови» (лат).
- ²⁵ Агеносов В.В. Указ. соч. С. 141.
- ²⁶ См.: Дергачева Э.С. Дом и история в романе М. Осоргина «Сивцев Вражек» // Михаил Осоргин. Страницы жизни и творчества... С. 56–64; Лобанова Т.И. Указ. соч. С. 12–13.
- ²⁷ Осоргин М.А. Времена. Указ. изд. С. 143.
- ²⁸ Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 273.
- ²⁹ Об этом см. в первую очередь: Фрадкина С.Я. На перекрестке традиций («Сивцев Вражек» Михаила Осоргина и традиции русской классики) // Михаил Осоргин. Страницы жизни и творчества... С. 14–21.
- ³⁰ См.: Осоргин М.А. Времена. Указ. изд. С. 58–59.
- ³¹ Не следует забывать, однако, что, в отличие от Брикмана, Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании» — гуманный и честный человек.
- ³² О традициях Достоевского в романе Осоргина см.: Фрадкина С.Я. Указ. соч. С. 18–20; Лобанова Г.И. Указ. раб. С. 15.
- ³³ Абашев В.В. Осоргин и Набоков: вероятность встречи // Михаил Осоргин. Страницы жизни и творчества... С. 29.
- ³⁴ Там же. С. 34.
- ³⁵ Агеносов В.В. Указ. соч. С. 139.
- ³⁶ Дарк О.И. Комментарии // Проза русского зарубежья: В 3 т. Т. 2. М., 2000. С. 625.
- ³⁷ Рецензия Б. Зайцева «Мих. Осоргин. “Сивцев Вражек”» Цит. по: Марченко Т.В. Осоргин // Литература русского зарубежья: 1920–1940 / Сост. и отв. ред. О.Н. Михайлов. М., 1993. С. 295.
- ³⁸ См., напр.: Агеносов В.В. Указ. раб. С. 141.
- ³⁹ Ласунский О.Г. В споре с эпохой... С. 20.
- ⁴⁰ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 257. Перечисляя в своей книге «некоторые формы романа, (С. 256) исследователь выделяет «бессюжетный роман», в котором отмечает следующие особенности: «крайняя ослабленность (а иногда и отсутствие) фабулы, легкая перестановка частей без ощутимого сюжетного изменения и т.п.» (С. 257). По мнению Томашевского, «через Андрея Белого и Б. Пильняка такая “беспланная” (в смысле фабульного оформления) форма за последнее время получила некоторое распространение» (С. 257).
- ⁴¹ Гиппиус З. (Антон Крайний). Положение литературной критики // Возрождение. 1928. 24 мая. Цит. по: http://www.moskva.ru/history/arbato/arbato5_4_2.html
- ⁴² См. об этом, напр.: Старикова Е. Заметки запоздалого читателя // Октябрь. 1991. № 3. С. 197; Егорова О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Волгоград, 2004. С. 11–13.
- ⁴³ См.: Гашева Н.Н. Кинематографичность прозы М. Осоргина... С. 38–41.
- ⁴⁴ Там же. С. 43.
- ⁴⁵ Цит. по: Марченко Т.В. Указ. соч. С. 293.
- ⁴⁶ Там же. С. 297.
- ⁴⁷ См.: Марченко Т.В. Указ. соч. С. 294, 297.

- ⁴⁸ Ласунский О.Г. В споре с эпохой... Указ. соч. С. 19.
- ⁴⁹ Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин). Ставрополь, 2001. С. 34, 35.
- ⁵⁰ Цит. по: Марченко Т.В. Указ. соч. С. 298, 299.
- ⁵¹ Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 297.
- ⁵² Осоргин М.А. Там, где был счастлив // Литература русского зарубежья. Антология: В 6 т. Т. 1. М., 1990. С. 167. Это произведение в дальнейшем цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.
- ⁵³ Марченко Т.В. Указ. соч. С. 299.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ Там же. С. 300.
- ⁵⁶ Там же. С. 299.
- ⁵⁷ Мочульский К.В. Мих. Осоргин. «Чудо на озере» // К.В. Мочульский. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999. С. 298.
- ⁵⁸ См.: Марченко Т.В. Указ. соч. С. 314; Павловский А.И. Указ. соч. С. 30–53; Бронская Л.И. Указ. соч. С. 74, 104 и др.
- ⁵⁹ Арцыбашев М. Записки писателя // Литература русского зарубежья. Антология: В 6 т. Т. 2. М., 1990. С. 443.
- ⁶⁰ Павловский А.И. Указ. соч. С. 43.
- ⁶¹ При рассмотрении субъектных форм авторского сознания во «Временах» нами использована следующая работа: Полупанова А.В. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе И. Бунина и М. Осоргина («Жизнь Арсеньева» — «Времена»): Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 6–8.
- ⁶² Там же. С. 7.
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Павловский А.И. Указ. соч. С. 43.
- ⁶⁵ Осоргин М.А. Времена. Указ. изд. С. 153. Этот текст в дальнейшем цитируется по данному изданию. Страницы указаны в скобках.
- ⁶⁶ Марченко Т.В. Указ. соч. С. 315.
- ⁶⁷ Абашев В.В. Указ. соч. С. 33–35.
- ⁶⁸ Там же. С. 35.
- ⁶⁹ Павловский А.И. Указ. соч. С. 41.
- ⁷⁰ Полупанова А.В. Указ. соч. С. 15.
- ⁷¹ Павловский А.И. Указ. соч. С. 37, 41.
- ⁷² См.: Полупанова А.В. С. 21.

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

Имя Владимира Владимировича Набокова (1899–1977) стоит особняком среди имен других писателей русского зарубежья. В первую очередь это касается его славы, мировой известности, резонанса, вызванного его произведениями. Наверное, это признание сравнимо лишь с тем, которое получило творчество Ивана Бунина. «Измерить» набоковскую

популярность довольно легко — одна библиография научных и критических работ о нем насчитывает около тысячи страниц¹. «Объяснить» эту известность тоже нетрудно. Набоков — уникальный случай «билингвизма» в истории русской литературы, он владел английским языком так же хорошо, как и русским. Благодаря этому около половины его произведений написаны на английском языке, включая нашумевший роман «Лолита».

Собственно, «баловнем судьбы» Набоков был с детства. Он принадлежал к достаточно древнему и богатому дворянскому роду. Его предки по отцовской линии были крупными государственными деятелями, а предки по линии материнской — богатыми промышленниками, от одного из которых, дяди Василия Рукавишникова, семнадцатилетний Набоков в 1916 г. получил миллионное состояние и самое прекрасное из нескольких принадлежавших семейству имений с двумя тысячами акров земли и вековой усадьбой в стиле XVIII в.

Детство и отрочество Набокова давно претендует на роль расхожего сегодня по отношению к эмигрантам символа «утраченного рая». Современный русский писатель Виктор Ерофеев в свое время очень удачно отметил, что «тоска по утерянному раю» детства проходит почти через все произведения Набокова, позволяя даже говорить об их структурном единстве: «Экзистенциальная устойчивость авторских намерений ведет к тому, что романы писателя группируются в *метароман*, обладающий известной прафабулой, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романских развязок, предполагающих известную инвариантность решений одной и той же фабульной проблемы. <...> Отметя слово “гармония”, редкое в словаре Набокова, войдем в подлинно набоковский рай, который дал ему возможность болезненно ощутить свое позднейшее существование как *изгнание* в гораздо более широком, а главное, более глубоком смысле, чем эмиграция. Изгнание из рая является само по себе мощной психической травмой, *переживание* которой и составляет прафабульную основу русскоязычных романов Набокова»².

Описание этих «райских дней» разбросано по многим произведениям писателя, но в «чистом» виде мы их можем прочесть в автобиографической книге «*Другие берега*»³. Эта книга любопытна и важна для понимания жизни, мироощущения и творчества Набокова по нескольким причинам. Во-первых, интересны подробности жизненного пути писателя сами по себе; во-вторых, автобиографические книги Набокова содержат квинтэссенцию его философии творчества; наконец, это один из основных источников сведений о философии (точнее, метафизике) Набокова вообще. Эти аспекты в автобиографическом дискурсе

писателя чрезвычайно тесно переплетены: взгляд на собственную жизнь как на заведомый *текст*, экстраполированный в некую высшую реальность обеспечивает это нерасторжимое единство. Остановиться на этом подробнее необходимо по причине принципиальной невозможности адекватно понимать произведения Набокова без сколько-нибудь полного представления о его метафизике.

Так, уже в предисловии к «Другим берегам» объединение этих аспектов происходит при определении цели книги: «Ее цель — описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем однозначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе. Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон» (V, 143)⁴. По мысли Набокова, человеческая жизнь (в частности, его собственная) представляет собой вязь «узоров судьбы», видение и верное прочтение которых является залогом творческих возможностей личности: «обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста. <...> Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой. Споткнется или нет дорогой посетитель, это его дело» (V, 152, 233).

Чтобы зафиксировать (запомнить) эти узоры, их надо сначала *увидеть*, поэтому обязательным условием для подлинного художника, по Набокову, является его способность подмечать мельчайшие детали реальности: «Моя нежная и веселая мать во всем потакала моему ненасытному зрению. Сколько ярких акварелей она написала при мне, для меня! Какое это было откровение, когда из легкой смеси красного и синего вырастал куст персидской сирени в райском цвету! <...> Как я любил кольца на материнской руке, ее браслеты! Бывало, в Петербургском доме, в отдаленнейшей из ее комнат, она вынимала из тайника в стене целую грудку драгоценностей, чтобы позанять меня перед сном. Я был тогда очень мал, и эти струящиеся диадемы и ожерелья не уступали для меня в загадочном очаровании табельным иллюминациям, когда в ватной тишине зимней ночи гигантские монограммы и венцы, составленные из цветных электрических лампочек — сапфировых, изумрудных, рубиновых — глухо горели над отороченными снегом карнизами домов» (V, 158–159).

Поэтому так важно для верного понимания поэтики Набокова понятие реальности, сколь бы оторванным от нее его порой ни изображали. Этот вопрос поставлен и хорошо разобран в работе В.Е. Александрова, из числа лучших исследований творчества писателя: «Одно из распространенных заблуждений относительно творчества Набокова заключается в том, что оно якобы не имеет никакого отношения к “реальному” миру. Трудно понять, отчего возникло такое впечатление, а

знакомство, даже самое поверхностное, с дискурсивными писаниями автора, убеждает в его безосновательности. Всепроникающий опыт космической синхронизации показывает, до какой степени зависит художник от результатов пристального наблюдения окружающей жизни на первоначальном этапе творческого процесса»⁵.

В.Е. Александров не случайно говорит здесь о «первоначальном этапе». Набоков полагал, что определенный момент реальность надо не только увидеть, но и *запомнить*. С этим связана целая набоковская концепция памяти как необходимого условия для преодоления времени, энтропии и хаоса. Он считал, что именно память («Мнемозина») позволяет не только сохранить, но и возродить, воссоздать «утраченное время» с помощью творчества: «Вижу нашу деревенскую классную, бирюзовые розы обоев, угол изразцовой печки, отворенное окно: оно отражается вместе с частью наружной водосточной трубы в овальном зеркале над канаве, где сидит дядя Вася, чуть ли не рыдая над растрепанной розовой книжкой. Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркерово перо в моей руке и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже кажутся мне довольно аляповатым обманом. Зеркало насыщено июльским днем. Лиственная тень играет по белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (V, 187—188).

Но, как видно даже из приведенных цитат, «реальность» не достаточно увидеть и запомнить, необходимо разгадать ее «тайный узор», ее шифр, говоря более техничным языком, ее знаковую (символическую) структуру. И именно с такой «расшифрованной» реальностью, по Набокову, должен иметь дело не только «истинный художник», но всякий человек с творческим потенциалом. В этом смысле характерен последний абзац «Других берегов», в котором мы видим описание открывающейся взору автора французской гавани, откуда семья Набоковых отплывала в Америку в мае 1940 г. Картина приближающейся пристани в этом эпизоде, с одной стороны, детальна и «реалистична», но с другой, метафизична и символична: «Там, перед нами, где прерывчатый ряд домов отделял нас от гавани и где взгляд встречали всякие сорта камуфляжа, как, например, голубые и розовые сорочки, пляшущие на веревке, или дамский велосипед, почему-то делящий с полосатой кошкой чугунный балкончик, — можно было разглядеть среди хаоса косых и прямых углов выставившие из-за белья великолепные трубы парохода, несомненные и неотъемлемые, вроде того, как на загадочных картинах, где все нарочно спутано (“Найдите, что спрятал матрос”), однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» (V, 334—335)⁶.

Эта особая «зрячесть» предполагает способность за временным и сиюминутным, осязаемым и конкретным видеть вечное и интеллигентное, недостижимое и потустороннее. Частично генезис этой метафизики Набоков объясняет в «Других берегах», когда говорит о вере своей матери, Елены Ивановны: «Евангелие она любила какой-то вдохновенной любовью, но в опоре догмы никак не нуждалась; страшная беззащитность души в вечности и отсутствие там своего угла просто не интересовали ее. Ее проникновенная и невинная вера одинаково принимала и существование вечного, и невозможность осмыслить его в условиях временного. Она верила, что единственно доступное земной душе — это ловить далеко впереди, сквозь туман и грезу жизни, проблеск чего-то *настоящего*. Так люди, дневное мышление которых особенно неуимчиво, иногда чувствуют и во сне, где-то за щекочущей путаницей и нелепицей видений, — стройную действительность прошедшей и предстоящей яви» (V, 161–162). Надо сказать, что религиозные воззрения Набокова (а религиозными в полном смысле этого слова их можно назвать с большой натяжкой — никаких конфессий писатель не признавал) достаточно своеобразны, это, скорее, именно метафизика, частью выраженная в вышеприведенной цитате, а в полном виде — в его произведениях.

Мы уже говорили о том, что даром видения этих «узоров», «дивной подкладки жизни» обладает далеко не всякий, а прежде всего «истинный художник», способный реальность «бытийную» преобразовывать (или ощущать ее) в реальность эстетическую, включающую в себя, впрочем, определенные этические императивы (Набоков полагал, что красота подлинного искусства не может не быть одновременно добром как категорией нравственного порядка). «Метафизика, этика и эстетика связаны у него (Набокова. — А.М.) столь тесно, что любое произведение, либо даже всякий аспект произведения следует рассматривать в единой критериальной системе метафизики, этики и эстетики; с другой стороны, каждый отдельный критерий может быть истолкован лишь во взаимосвязи с двумя остальными»⁷. Для верного понимания произведений Набокова надо избавиться от совершенно ложного представления об их авторе как о «холодном эстете», которому глубоко чужды этические проблемы. В интервью, данном Курту Хоффману в октябре 1917 г., Набоков сказал о своей нравственной позиции: «По правде говоря, я верю, что в один прекрасный день явится переоценщик, который объявит, что я совсем не легкомысленная жар-птица, но убежденный моралист, изображающий грех, бичующий глупость, высмеивающий пошлость и жестокость, утверждающий главенство нежности, таланта и чувства гордости»⁸.

Согласно этим установкам и строится «художественная вселенная» Набокова, в которой причудливый синтез этики, эстетики и метафизи-

ки напрямую соотносится с «распределением сил» внутри триединства автор—герой—читатель. Набокову всегда был чужд «полифонизм» творчества, так как единственным «диктатором» и «властелином» в его произведениях был всегда он сам, автор. Герои же полностью подчинялись его воле, его «правилам игры». В интервью своему ученику Альфреду Аппелю Набоков заявил, что «замысел романа прочно держится в моем сознании, и каждый герой идет по тому пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершеннейший диктатор, и за его истинность и прочность отвечаю я один»⁹. Но подобная позиция лишь отчасти явилась результатом набоковского убеждения, что искусство — это иллюзия, «восхитительный обман». Более глубокие основания для этого содержатся в набоковском соотношении позиции Автора и Героя с позицией Бога и Человека. Отношения внутри первой дихотомии моделируются по образцу отношений внутри оппозиции второй. Подобно тому, как Бог (Судьба, Рок, Высшее начало) создает человека и «испытывает» его, Автор (Творец) тоже создает героя, персонажа (Персон — так зовут главного героя набоковского романа «Прозрачные вещи»), чтобы испытать его на «прочность» — на способность творчески воспринимать и предугадывать свою судьбу путем «видения» и «считывания» «знаков и символов», обильно расставляемых Автором-Творцом. Эту общепринятую в современном набоковедении аксиому разворачивает в уже цитированной нами книге В.Е. Александров, для которого «позиция Набокова самым очевидным образом состоит именно в том, что так называемый естественный мир предстает “изобретением” какого-то высшего разума. Самым общим образом говоря, Набоков в характерных образцах своего творчества воссоздает романтическую идею художника как соперника Бога, а художественные творения рассматривает как аналогии созданного Богом природного мира»¹⁰.

Именно эта «метафизическая модель» в том или ином варианте просматривается почти во всех произведениях Набокова, независимо от их жанровой принадлежности и времени создания¹¹. Предлагаемый здесь анализ текстов писателя учитывает эту метафизическую парадигму. Образную периодизацию своего жизненного пути Набоков предложил в «Других берегах»: «Цветная спираль в стеклянном шарике — вот модель моей жизни. Дуга тезиса — это мой двадцатилетний русский период (1899—1919). Антитезисом служит пора эмиграции (1919—1940), проведенная в Западной Европе. Те четырнадцать лет (1940—1954), которые я провел уже на новой моей родине (в США. — А.М.), намечают как будто начавшийся синтез» (V, 312—313). Продолжая метафорический ряд, можно сказать, что все творчество писателя можно разделить на два почти равных по количеству написанных произведений периода так, что они составляют два крыла столь любимой Набоковым бабочки.

Это «русский» период (т.е. совокупность всех произведений, написанных на русском языке) и период «американский» (произведения, написанные на английском языке). Граница между ними — 1940 год. Наименования периодов условны, так как большинство «русских» произведений Набоков создал в эмиграции в Западной Европе, а «американский период» охватывает и последние годы жизни писателя в Швейцарии.

«Потерянный рай» Набокова тем не менее отличался от ушедшего в прекрасное прошлое «усадебного мифа», скажем, Ивана Бунина. Большую часть времени юный Набоков проводил в Петербурге, в семейном особняке на Большой Морской, где получил традиционное для своего круга блестящее воспитание — языки, фехтование, бокс, этикет, танцы... Для Набокова всю жизнь много значил его отец Владимир Дмитриевич — крупнейший государственный и политический деятель, юрист, либерал, одна из ключевых фигур русского революционного движения. Он был англоманом, поэтому в стиле жизни семьи всегда царил «английский дух». (Так, впоследствии Набоков вспоминал, что на английском начал говорить раньше, чем на родном языке, а первым его словом на русском было «какао».) В доме на Большой Морской была огромная библиотека, с детства привлекавшая Набокова многочисленными трудами по любимой им энтомологии, энциклопедиями и прекрасным подбором художественных книг. Чтение последних оказало большое влияние на становление и своеобразие набоковского дара¹².

В декабре 1910 г. Набоков-старший отдал своих сыновей — Сергея и Владимира — в знаменитое Тенишевское училище, частную школу, основанную князем Вячеславом Тенишевым в 1900 г. Это было подчеркнуто демократическое, либеральное учебное заведение, в котором царил дух равенства и профессионализма (училище выпустило много знаменитых учеников, первым из которых был Осип Мандельштам). С отрочеством пришли первая любовь и первые стихи — они были навеяны чувствами к Валентине Шульгиной, выведенной под именами Тамара в «Других берегах» и Машенька в одноименном романе.

Первые стихи шестнадцатилетнего Набокова напечатали в престижном «толстом» журнале «Вестник Европы». Это был слабый ученический опыт, который, по словам самого Набокова, был «столь же банальным, как голубая лужа в марте...». Но этот опыт получил весьма достойное продолжение: в том же 1916 г. за свой счет молодой Набоков издает 500 экземпляров небольшой поэтической книги «Стихи», эпиграф к которой, взятый из Мюссе, определяет не только общий тон этих первых стихотворений, но и первого романа: «Воспоминание о счастье, может быть, более истинно на земле, чем само счастье». Любопытно, что дальнейшая судьба (почти в духе так любимых Набоковым «узоров» и «совпадений») превратила эту романтическую сентенцию в реальность —

очень скоро сама Россия станет для будущего писателя лишь «воспоминанием о счастье».

Владимир Дмитриевич был одним из лидеров кадетов (конституционно-демократической партии), поэтому начавшиеся в 1917 г. революционные события и большевистский террор не могли не коснуться его и его семьи. В ноябре 1917 г. Набоковы, как и подавляющее число будущих эмигрантов, перебираются в Крым, где через год Набоков-старший получает пост министра юстиции Крымского Временного правительства. В середине апреля 1919 г. семья Набоковых на греческом пароходе с почти ироничным для русских беженцев названием «Надежда» покидает теперь навсегда уже ставшие «другими» родные берега. «На небольшом греческом судне “Надежда” с грузом сушеных фруктов возвращавшимся в Пирей, мы в начале апреля вышли из севастопольской бухты. Порт уже был захвачен большевиками, шла беспорядочная стрельба, ее звук, последний звук России, стал замирать, но берег все еще вспыхивал, не то вечерним солнцем в стеклах, не то беззвучными отдаленными взрывами, и я старался сосредоточить мысли на шахматной партии, которую играл с отцом...» (V, 299).

В день двадцатилетия Владимира-младшего семья Набоковых сошла на греческий берег, а в мае 1919 г. пересекла Ла-Манш и выехала в Лондон. 1 октября 1919 г. Владимир Набоков был зачислен в Тринити-колледж Кембриджского университета, в котором изучал французскую литературу до июня 1922 г. За время учебы появляются и первые заметные литературные опыты Набокова. В 1921 г. он делает вольный перевод повести Ромена Роллана «Кола Брюньон» (в набоковском варианте — «Николка Персик»), а через год с небольшим — «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла (в версии переводчика — «Аня в стране чудес»). В декабре 1922 г. выходит книга стихотворений «Гроздь», а в январе 1923 — стихотворный сборник «Горний путь». Они были подписаны псевдонимом «В. Сирин» — именем одной из трех волшебных птиц славянского фольклора. Приговор большинства откликнувшихся на сборники рецензентов был суров, но справедлив — стихи подражательны и искусственны, несмотря на техническое мастерство их автора. Опасность «чужого слова» для рождения слова собственного в случае с Сириным отметил, например, К. Мочульский: «Но наследие давит своей тяжелой пышностью: все, к чему ни прикасается их живая рука, становится старым золотом. Трагизм их в том, что им, молодым, суждено завершать. Они бессильны пойти дальше, сбросить с себя фамильную парчу <...>. У стихов Сирина большое прошлое и никакого будущего»¹³.

Однако проницательные рецензенты (например, Ю. Айхенвальд) смогли увидеть уже в этих сборниках черты той особой «набоковской» поэтики, которую нельзя спутать ни с какой иной: любопытная звуко-

пись, смелая и неожиданная детализация и т.д. И уже в этих первых сборниках заметно развитие тем, ставших для писателя своеобразной «визитной карточкой». Это, прежде всего, тема детства и воспоминаний о прошлом, которой в значительной мере подчинены многочисленные культурные аллюзии сборников (русская поэзия XIX в., средневековая литература и т.д.). Именно прошлое позволяет избежать хаоса настоящего и укрыться в этом прошлом вместе с любимым человеком:

И в этот век огня и гнева
Мы будем жить в веках иных, —
В прохладах моего напева,
В долинах ландышей твоих.
«Пускай все горестней и глуше...» (I, 458)

В сборнике «Горный путь» указанные темы получают дальнейшее, даже более оригинальное воплощение. Например, в программном для сборника стихотворении «Детство», несмотря на явное подражание пушкинскому стиху, Набоков-Сирин развивает излюбленные оппозиции «прошлое/настоящее» и «действительность/сон», где сон выступает символом прошлого, «утраченного рая»:

И странно: мнится мне, что сон мой долго длился,
Что я проснулся лишь — теперь, и что во сне,
во сне младенческом, приснилась юность мне;
что страсть, тревога, мрак — все шутка домового,
что вот сейчас, сейчас ребенком встану снова
и в уголку свой мяч и паровоз найду...
Мечты!.. (I, 516)

Вообще темы ушедшего счастья и сна довольно тесно в поэзии Набокова-Сирина переплетаются с темой России. Так, в известном стихотворении 1927 г. «Расстрел» развиваются многие намеченные в более ранних стихах идеи — лирический герой стихотворения отдает предпочтение героической смерти в России перед эмигрантским «небытием»:

Но, сердце, как бы ты хотело,
Чтоб это вправду было так, —
Россия, звезды, ночь расстрела —
И весь в черемухе овраг! (II, 551)

За это время в жизни Набокова произошли два события, сильно повлиявших на дальнейшее его творчество. В марте 1922 г. его отец был убит двумя «черносотенцами», пытавшимися застрелить П. Милюкова во время его берлинской лекции. Гибель Владимира Дмитриевича потрясла молодого Набокова, впоследствии образ отца занял в его произведениях одно из центральных мест. И второе событие — знакомство и женитьба на Вере Евсеевне Слоним, которой Набоков посвятит почти все свои крупные произведения.

Именно с последним событием Брайн Бойд, лучший биограф писателя и очень хороший интерпретатор его произведений, связывает неожиданный «прорыв» в творчестве Набокова в 1925 г., когда, по его мнению, «зрелое творчество Набокова отъединяется от его юношеских произведений, именно здесь происходит перелом и неоперившийся Сирий превращается во взрослую райскую птицу»¹⁴. В это время, полагает Бойд, «Набоков наметил новый путь к своей особой цели. Вместо того, чтобы копить старые иконы потусторонности, он подвергает парадоксальные условия нашего существования философскому анализу. Разъединив пространство, время и сознание, он смог противопоставить абсурдные границы известного имплицитному, философски возможному, возвращению во времени и, углубляя свой анализ, отыскал пути в неизвестное, намного более доступные рациональному воображению, чем те, к которым можно было долететь на крыльях ангелов. Что же послужило стимулом для внезапного рывка, совершенного набоковским искусством в конце 1925 г.? Удивительно, но внутренние изменения в его творчестве, возможно, суть отражение важных внешних изменений, произошедших в его жизни: в тот год он женился»¹⁵.

Осенью 1925 г. Набоков пишет свой первый роман «Машенька» и рассказ «Возвращение Чорба», давший название для одноименного сборника рассказов и стихов, вышедшего в 1929 г. «Машенька» — это уже «набоковский», но как бы и «не вполне набоковский» роман. Лучше всего эту ситуацию сможет проиллюстрировать тот факт, что сам его автор, имеющий привычку украшать свои романы рисунками бабочки, предпослал «Машеньке» рисунок куколки. Это один из самых автобиографических романов писателя. Сюжет его достаточно прост. Молодой эмигрант Ганин, узнав, что к его соседу по пансиону должна приехать из России жена Машенька, решает встретить ее сам — так как когда-то, в России, они с Машенькой любили друг друга. Основу произведения составляют воспоминания главного героя, во многом перекликающиеся с воспоминаниями самого Набокова о Тамаре в «Других берегах». Финал романа по-набоковски неожиданный — в последний момент Ганин отказывается от встречи с Машенькой, так как понимает, что прошлое его ушло навсегда, но *образ* этой прошлой любви жив и реален в его сознании, в его памяти: «Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу — и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, — эти четыре дня были, может быть, счастливейшей порой его жизни. Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем. И, кроме этого образа, другой Машеньки нет, и быть не может» (II, 127).

Тем самым уже в этом «незрелом» романе Сирина просматриваются многие черты последующих романов Набокова. Прежде всего это особое понимание «реальности» и времени: тени Бергсона и Пруста ложатся крест-накрест на полную деталей и солнечных переливов набоковскую прозу. Кроме того, образ Машеньки открывает длинную галерею изоощренных набоковских символов — его семантическая связь с образом России бесспорна. Это проявляется и позицией самого Набокова, который никогда не жалел о своих материальных потерях в России, но всю жизнь пытался вернуть себе утраты духовные: «Мое давнишнее расхождение с советской диктатурой никак не связано с имущественными вопросами. Презираю россиянина-зубра, ненавидящего коммунистов, потому что они, мол, украли у него деньжата и десятины. Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия по утраченному детству» (V, 184).

Эмигрантской критикой роман был встречен доброжелательно. С выходом «Машеньки» Набоков-Сирин обратил на себя внимание как подающий большие надежды прозаик «молодого поколения» эмиграции, хотя многие рецензенты оценили роман весьма односторонне — как добротное социально-бытовое повествование из эмигрантской жизни. Но некоторые указали на те черты поэтики романа, которые впоследствии будут ассоциироваться прежде всего с именем Набокова. Например, Ю. Айхенвальд, написавший две рецензии на «Машеньку», настаивал на том, что содержание книги не исчерпывается лишь реалистическим воспроизведением эмигрантского быта, наоборот, это бытие у Сирина «скорее призрак, тень и фантастика, чем реальность: оно менее действительно, нежели те далекие дореволюционные годы, когда герои жили в России, у себя дома, а не в берлинском пансионе, где свела их судьба и автор. Пансион этот, очень убедительно, и выразительно, и с юмором изображенный в тонах уныния и тоски, неудобное убежище русских эмигрантов, жертв “великого ожидания”, не производит впечатления подлинника, яви: как будто люди сняты самим себе. И именно этот колорит сновидения отличает “Машеньку”, и это тем примечательнее, что Сирин искусно связал его с самой неоспоримой фактичностью, от которой больно, и жестко, и жутко»¹⁶.

Эти суждения Ю. Айхенвальда оказались самыми дальновидными. Уже второй роман Набокова-Сирина **«Король, дама, валет»** (1928) раз и навсегда развеял миф о Сиrine как «новом Тургеневе» эмиграции. Более того, начиная с этого произведения стал создаваться и неустанно расти другой миф — представление о Набокове как писателе, которому совершенно безразличны проблемы добра и зла, которого интересует лишь форма и стиль своих книг, который предал забвению реалистические традиции русской литературы, словом, «имидж» писателя талант-

ливого, но «непонятного». Так, эмигрантский критик К. Зайцев в парижской газете «Россия и славянство» делал весьма неутешительные выводы: «С огромной поэтической зоркостью, с исключительным стилистическим блеском автор воспроизводит абсолютное ничтожество и бессодержательность жизни. <...> Герои Сирина — “человекоподобные”. Они физиологически подобны людям, но жуть, исходящая от книги Сирина, именно определяется тем, что это именно лишь подобия людей, более страшные, чем механические гомункулы. Люди как люди, но только без души. Страшный, фантастический гротеск, написанный внешней манерой изощренного реализма»¹⁷.

Критик очень хорошо подметил этот «внешний реализм» писательской манеры Набокова, который никогда, собственно, и не стремился стать «реалистом». Наоборот, Набокова всегда интересовало то, что спрятано за пределами видимой «реальности», и эта особая «отстраненность — остраненность» чувствуется уже в первом абзаце романа, где описывается сцена уплывающего вдаль вокзального перрона: «...и люди, люди, люди на потянувшейся платформе, переставляя ноги и все же не подвигаясь, шагая вперед и все же пятясь, — как мучительный сон, в котором есть и усилие неимоверное, и тошнота, и ватная слабость в икрах, и легкое головокружение, пройдут, отхлынут, уже замирая, уже почти падая навзничь...» (II, 131). Уже в этом отрывке намечается главный в романе мотив кукольности, «сделанности» окружающего героев мира, да и сами герои не кто иные, как «король, дама, валет» из колоды игральных карт, ненадолго помещенные фантазией автора в красиво раскрашенный, но безнадежно бутафорский мир¹⁸.

Эту «сделанность» Набоков-Сирин постоянно подчеркивает в тексте с помощью самых различных приемов: пародии (автор обыгрывает здесь «адольтерный роман» с его извечным «любовным треугольником»), мотива кукол и манекенов, игровой техники повествования, цитатности. Но в полную силу и с большим эффектом они «сработают» в третьем романе писателя, который вознес его на вершину литературного олимпа эмиграции — в «Защите Лужина» (1929).

Роман печатался на страницах крупного и престижного «толстого» эмигрантского журнала «Современные записки». Сам этот факт и блестящее повествовательное мастерство автора нового романа обратили на него внимание всей культурной части русской диаспоры. Эмигрантская писательница и критик Нина Берберова описала первое впечатление от чтения набоковского романа: «Номер «Современных записок» с первыми главами «Защиты Лужина» вышел в 1929 году. Я села читать эти главы, прочла их два раза. Огромный, зрелый, сложный современный писатель был передо мной, огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существо-

вание отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано»¹⁹. Знаменателен был и отзыв Ивана Бунина, общепризнанного «мэтра» эмигрантской литературы: «Этот мальчишка выхватил пистолет и одним выстрелом уложил всех стариков, в том числе и меня»²⁰.

Сюжет романа представляет собой историю жизни и развития душевной болезни гениального шахматиста Лужина, для которого шахматы становятся навязчивой идеей и которому начинает казаться, что реальность — это гигантская шахматная игра. Набокова как писателя всегда привлекали случаи патологии, отклонения от «обычных» норм и правил жизни, и в случае с Лужиным мы сталкиваемся с пронзительной и трагичной борьбой гениального человека с миром его собственных шахматных иллюзий. Жена пытается оградить беспомощного и трогательного Лужина от мира шахмат, но главный герой и читатель (в этом проявляется особая набоковская «игровая» стратегия повествования) понимают, что сама Судьба (или Автор) подталкивает Лужина к шахматам, «втягивает» его в игру. «Спасаясь от этой атаки на свою новую жизнь и своего нового защитника, которого он обрел в жене, Лужин считает, что ему нужно придумать новую и неуязвимую контрстратегию, вроде той, которую он подготовил для партии с Турати. Чем отчаяннее пытается он защитить свое счастье, тем явственнее слышны шаги неумолимой судьбы. Неспособный оградить тепло своей жизни от холодного мира шахмат, он избирает ход, на который не может быть ответа, — избирает самоубийство. Но и эта его последняя хитрость, как он поймет, преобразуется в шахматную композицию: когда Лужин летит вниз, в смерть, он с ужасом видит, как мостовая под ним распадается на бледные и темные квадраты»²¹.

Набоков «дарит» Лужину столь близкое автору беззаботное «усадебное» детство и мастерски «вводит» читателя в мир своего героя, чтобы шаг за шагом проследить возникновение и развитие лужинской игры с мирозданием: «Единственное, что по-настоящему занимало его, была сложная, лукавая игра, в которую он — непонятно как — был замешан. Беспомощно и хмуро он выискивал приметы шахматного повторения, продолжая недоумевать, куда оно клонится. Но всегда быть начеку, всегда напрягать внимание он тоже не мог: что-то временно ослабевало в нем, он беззаботно наслаждался партией, напечатанной в газете, и, вдруг спохватившись, с тоской отмечал, что опять недосмотрел и в его жизни только что был сделан тонкий ход, беспощадно продолжавший роковую комбинацию. Тогда он решил удвоить бдительность, его томила невозможность придумать разумную защиту, ибо цель противника была еще скрыта. <...> Тщательно и по возможности хладнокровно Лужин проверял уже дальнейшее повторение схемы его прошлого, ему становилось смутно и страшно, будто надвигалась на него с беспощадной точностью неизбежная и немислимая беда» (II, 446, 451—452).

Таким образом, в «Защите Лужина» очень полно представлен весь сложный комплекс составляющих набоковской поэтики: соотношения сознания и реальности, гения и безумия, выбора и предопределения, с одной стороны, и темы смерти (символическим выражением которой в романе служит образ шахмат²²), игры, судьбы, детства, искушения, «тайных узоров» жизни — с другой. С разной степенью концентрации эти набоковские константы будут представлены в романах, написанных до создания двух его «веховых» русских книг — «Приглашения на казнь» и «Дара».

К таким романам относятся «Соглядатай» (1930), «Подвиг» (1930), «Камера обскура» (1931), «Отчаяние» (1934). Первый из них (его часто называют не романом, а повестью) представляет собой любопытную амальгаму на тему «видения реальности», с изощренной игрой на уровне «точки зрения» в тексте и впервые появившимся в набоковской прозе «ненадежным рассказчиком», повествование от лица которого впоследствии станет у писателя излюбленным приемом²³.

Роман **«Подвиг»** был написан в том же году, но он сильно отличается от «Соглядатай». Во-первых, это одна из самых автобиографичных книг Набокова. Б. Бойд верно понял ту общность, которая есть у главного героя романа Мартына Эдельвейса и его создателя: «Читатели “Других берегов” заметят, что Набоков передал Мартыну свой собственный романтизм, свою картинку с изображением тропинки, свои драгоценные камни огней в темноте. Однако он не одарил героя своим талантом: посторонним Мартын кажется неромантическим и неинтересным»²⁴. И во-вторых, «Подвиг», в отличие от «Соглядатай», весьма политизирован. Мартын, осуществляя возможную мечту самого Набокова, совершает подвиг: инкогнито отправляется в Советскую Россию, ставшую для Мартына и Сони полумифической «Зоорландией»: «Зоорландская ночь показалась еще темнее, дебри ее лесов еще глубже, и Мартын уже знал, что никто и ничто не может ему помешать вольным странником пробраться в эти леса, где в сумраке мучат толстых детей и пахнет гарью и тленом» (III, 208)²⁵.

В романах «Камера обскура» и «Отчаяние» центральное место занимает всегда актуальная у Набокова проблема соотношения этики и эстетики. В первом из них искусствовед Бруно Кречмар за свою духовную слепоту «наказан» всемогущим Автором слепотой физической²⁶, а второй представляет собой повествование от лица «ненадежного рассказчика» Германа Карловича о его «дивном», но неудачном преступлении. Обобщая, можно сказать, что обе книги — о «неподлинных художниках», этическая и эстетическая слепота которых в набоковской вселенной никогда не останется безнаказанной.

Фигура художника и проблема истинности его таланта сохраняются как ведущие и в двух вершинных «русских» романах писателя —

«Приглашении на казнь» и «Даре». Летом 1934 г. Набоков неожиданно оставил работу над романом «Дар» и за две недели написал черновой вариант совершенно нового романа, который по праву считается шедевром писателя, — **«Приглашение на казнь»**. Сюжет его очень прост. Действие происходит в условном, полуфантастическом мире, в котором почти не осталось места добру, красоте и разуму. Главному герою, Цинциннату Ц., объявляют смертный приговор за совершенное преступление — он непрозрачен в этом абсолютно прозрачном мире, где все ясно и понятно. Цинциннат проводит в камере девятнадцать дней (их описание и составляет сюжетную основу произведения), а в конце романа главному герою отрубают голову. Такая сюжетная канва позволила некоторым критикам и набоковедам причислить «Приглашение на казнь» к роману-антиутопии, подобному «Мы» Е. Замятина.

Действительно, мучения «непрозрачного» Цинцинната как нельзя лучше вписываются в парадигму жанра антиутопии — герой-изгой испытывает давление со стороны духовно деградировавшего общества²⁷. Для такого мнения есть основания. Роман создавался в период формирования и развития самых жестоких тоталитарных режимов XX в. Б. Бойд, отмечая справедливость этого суждения, очень хорошо сказал о его недостаточности: «Не случайно Набоков начал “Приглашение на казнь”, когда Геббельс в качестве министра народного образования и пропаганды стал ковать из немецкой культуры “культуру” нацистскую, а Сталин сжал в кулаке Союз советских писателей и весь Советский Союз. Однако оптимист Набоков не мог предвидеть всех ужасов следующего десятилетия, и его роман не следует считать узкополитическим. <...> Роман направлен не столько против какой-либо политической системы, сколько против образа мысли, который возможен при любом режиме, хотя и принимает наиболее зловеющие формы в идеологических диктатурах, прошлых и современных, религиозных и политических, левых и правых. Всякое общение требует слов, которые выражают некие общепринятые идеи и представления, упрощающие объект. Мы можем приспособиться к миру Цинциннатовых сограждан, принять, как наиболее адекватный, язык повседневности, и тогда сама мысль о существовании чего-либо неизведанного или неуловимого в человеке или вещах покажется нам возмутительной ересью, с которой необходимо немедленно покончить»²⁸.

Таким образом, роман следует трактовать в более широком контексте — как произведение о творческом и обыденном, обывательском восприятии реальности и бытия. Эта ведущая тема дана в «Приглашении на казнь» в виде конфликта потенциально творческой, художнической личности Цинцинната с брутальным, пошлым, бутафорским миром, окружающим главного героя²⁹. В этом мире нет места фантазии, удивле-

нию, открытию, чуду, это мир заостривших форм и мертвых слов: «Окружающие понимали друг друга с полуслова, — ибо не было у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь неожиданно, на ижицу, что ли, обращаясь в пращу или птицу, с удивительными последствиями. В пыльном маленьком музее, на Втором Бульваре, куда его (Цинцинната. — А.М.) водили в детстве и куда он сам потом водил питомцев, были собраны редкие, прекрасные вещи, — но каждая была для всех горожан, кроме него, так же ограничена и прозрачна, как и они сами друг для друга. То, что не названо, — не существует. К сожалению, все было названо» (IV, 56—57).

Цинциннату становится «тесно дышать прахом нарисованной жизни», он пробует с помощью творчества, с помощью Слова выразить что-то подлинное и таинственное, дать вещам новое имя, которое позволит приблизиться к «потустороннему», к истинному бытию, позволит избежать смерти: «Вот опять чувствую, что сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово. Увы, никто не учил меня этой ловитве, и давно забыто древнее врожденное искусство писать, когда оно в школе не нужно, а загоралось и бежало как пожар <...>. Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия. Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. <...> Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем <...>. Там, там — оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик... <...> Нет, я еще ничего не сказал или сказал только книжное... и в конце концов следовало бы бросить, и я бросил бы, ежели трудился бы для кого-либо сейчас существующего, но так как нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче: ни одного человека, говорящего; или еще короче: ни одного человека, то заботиться мне приходится только о себе, о той силе, которая нудит высказаться» (IV, 100—102).

Фальшивость слов сполна соответствует фальшивости мысли и поступков персонажей, окружающих Цинцинната. Да и сами они, по характеристике главного героя, не более чем «куклы», «пародии». Их мир похож на нелепые театральные декорации — с нарисованной луной, с плюшевым тюремным пауком и грозой на дворе, которая «просто, но со вкусом поставлена». Они окружают приговоренного к смерти Цинцинната докучливой заботой и вниманием, потчуют героя «молоком доброты» из ведра, «на дне которого лежит дохлая крыса». Символом этой лжи и псевдодобра выступает в романе м-сье Пьер, «заботливый» и не-

угомонный палач Цинцинната. Он неустанно печется о духовном и физическом «комфорте» своего «подопечного» и даже устраивает по поводу предстоящей казни шумный праздник с гостями и фейерверком.

И все же в тюрьме Цинциннату удастся «обрести Слово» — в камере он пишет дневник, помогающий осознать всю ложь и пошлость творящегося вокруг и возможность иного, истинного бытия. И с этим осознанием приходит освобождение Цинцинната, поэтому миг его смерти оборачивается началом новой, подлинной жизни и разрушением жизни фальшивой: «Мало что оставалось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. Последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку. Свалившиеся деревья лежали плашмя, без всякого рельефа, а еще оставшиеся стоять, тоже плоские, с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты, едва держались ветвями за рвущиеся сетки неба. Все расплзлось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (IV, 187).

Если в «Приглашении на казнь» Цинциннат лишь *обретает* свой голос, то главный герой следующего набоковского романа «Дар» (1938) Федор предстает перед читателем в процессе становления и развития своего художнического таланта. «Дар» один из самых объемных и сложных романов Набокова, поэтому следует определить основной набор его интерпретаций.

Во-первых, существует традиция истолкования «Дара» как эклектичного набора занимающих Набокова тем, которая берет начало с работ Э. Филда, первого набоковского биографа, представившего роман в виде сборника «автономных рассказов», в которые вплетены «...роман Федора и Зины Мерц, виньетки эмигрантской литературной жизни, воображаемые беседы о русской литературе и странная смерть Яши Чернышевского»³⁰. Вторая точка зрения принадлежит Б. Бойду, усматривающему в «Даре» своеобразную «энциклопедию жизни художника в юности»: «В “Улиссе” Джойс вмещает всю быющую ключом жизнь Дублина в одну книгу. В “Даре” Набоков, словно в ответ на это, предлагает нам не только столицу, но и континент — Берлин и Евразию — в романе, который так же многолюден и переменчив, как городская улица, так же огромен и разнообразен, как самая большая часть суши. Трогательная история любви, портрет художника в молодости, скрупулезный реестр социальной среды, яркий рассказ о воображаемых путешествиях, исследование судьбы, напряженный диалог со всей литературной традицией, оригинальный анализ отношений между искусством и жизнью, пол

книжной полки биографий, ностальгических, панегирических, трагических и полемических, — все это и еще многое другое и есть «Дар»³¹.

В-третьих, «Дар» пытались представить как критический анализ русской литературы. Например, А.А. Долинин считает роман продуктом осмысления писателем традиции Пушкина и традиции Чернышевского: «Герой «Дара», видимо, не случайно носит двойную фамилию, первая половина которой напоминает о Пушкине, а начальные буквы второй — о Чернышевском: как и всякий русский писатель XX века, он наследник двух этих литературных отцов, и признавая одного, обязан отречься от другого»³². Похожее мнение мы встречаем у Б.М. Носика, автора «первой русской биографии» писателя: «Роман этот и впрямь — настоящая энциклопедия русской литературы»³³.

Можно выделить и еще одно толкование романа, согласно которому в самом общем виде он представляет собой картину роста и «мужания» поэтического дара молодого эмигрантского писателя Федора Годунова-Чердынцева, этого «alter ego» самого Набокова. Но «Дар» включает в себя и *результаты, итог* писательского труда героя, поэтому роман можно представить как исследование собственно творческого процесса, о чем писали еще современники Набокова, В.В. Вейдле и В.Ф. Ходасевич. Они первыми отметили, что тема творчества Набокова — само творчество. Отсюда и пошла традиция рассматривать роман как «рассказ о том, как был задуман, писался и был написан этот роман»³⁴. Действительно, сама структура романа соответствует такой точке зрения.

«Дар» состоит из пяти глав, три из которых включают в себя вставные художественные (или художественно-документальные) тексты главного героя романа Федора Годунова-Чердынцева. В первой главе приводятся его стихи и неопубликованный рассказ о самоубийстве Яши Чернышевского. Во второй — большой рассказ Федора о его отце, тоже неопубликованный и являющийся частью задуманной героем отцовской биографии. Скандально знаменитая четвертая глава — «Жизнеописание Чернышевского» — это «...«биография-буфф», абсурдное житие еще более абсурдного подвижника»³⁵. Более того, в конце «Дара» Федор решает написать «классический роман, с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами». То есть Федор имеет в виду только что прочитанный читателем сам роман «Дар», что и позволило С.С. Давыдову говорить о романе как о «ленте Мебиуса»: «Герой Федор, двигаясь по ободу такой ленты, начинает свой путь на поверхности «х», т.е. на страницах романа Набокова, но подходя к его концу, в промежутках между концом романа и его вторым началом, Федор перескальзывает на поверхность «у», т.е. на страницы уже собственной книги»³⁶. Это согласуется и с таким взглядом на «Дар», согласно которому перед нами действительно происходит становление художнического дара главного героя, про-

слеживаются его истоки, рост и изменение. И в этом случае мы ни в коей мере не можем говорить о принципиальной случайности тематики и проблематики вставных текстов, об их эклектичности. По отношению ко всему корпусу «Дара» они находятся в положении сопряжения части и целого, но части не пассивной, а напряженно взаимодействующей с этим целым.

Другими словами, вставные тексты с основной тканью повествования находятся в отношениях *диалога*. Причем, говоря образно, не только вставные тексты «проясняют» сам «Дар», но и наоборот — их «голос» начинает звучать в полной мере лишь в непосредственном контакте с «соседями». Особенно это относится к четвертой главе произведения, «Жизнеописанию Чернышевского». Пародийная и ироничная до язвительности биография так и не была первоначально опубликована в составе текста всего «Дара» — редакция «Современных записок» сочла четвертую главу «оскорблением памяти великого шестидесятника». Реакция эта была предсказуема: «отцы» русской революции никак не могли понять общественную пассивность ее осиротевших «детей».

Но Федор (и Набоков) не высмеивает лишь самого Чернышевского (чувство, которое испытывает к этой нелепой фигуре читатель «Дара», напоминает скорее жалость), он высмеивает прежде всего те общественные и эстетические представления, которые символизирует Чернышевский и которые долгие годы служили идейным катехизисом русской либеральной интеллигенции. Эстетическому и общественному идеалу свободы («идеалу Пушкина») Федор противопоставляет мировоззренческую «слепоту» Чернышевского, потерпевшего жизненный и творческий крах. «Федор относится к Чернышевскому как к интеллектуальному шуту, чьи идеи не заслуживают даже комплимента в виде обстоятельного критического разбора. Он много цитирует самого Чернышевского, чтобы его грубая материалистическая гносеология разоблачала самое себя; он вскрывает интеллектуальную и эмоциональную путаницу его эстетики, которая не допускает серьезного анализа. Однако для Федора гораздо важнее не вступать в спор с Чернышевским, а показать, как его жизнь постоянно опровергает его же философию, словно сама судьба мстит ему за его взгляды. Чернышевский — материалист, но он почти полностью слеп и глух к окружающему его материальному миру: близорукий, живущий абстракциями и книгами, он путает пиво с мадерой, сибирскую флору с европейской, овода со шмелем. Жадный до популярности у масс, он оказывается почти в полном одиночестве ссылки, где на него никто не обращает внимания. Приверженец здравого смысла, он окружен сумасшедшими, у него истеричка-жена и сын-психопат. Борец за свободу, по крайней мере в определенной ее разновидности, он в результате попадает в тюрьму, а после себя оставляет наследие цензу-

ры. В контексте «Дара» Чернышевский — это ярчайший образец неудачника, которому жизнь постоянно и неумолимо наносит одно поражение за другим. При этом мастерство, с которым Федор раскрывает тему тщетности и провала жизненных устремлений своего героя, свидетельствует о первой большой победе его собственного искусства. Показывая, как жизнь опровергает все, во что верит Чернышевский, Федор стремится высмеять своего антипода: он полагает, что Чернышевский в своем мире обречен спотыкаться на каждом шагу именно потому, что его философия ставит жизнь с ног на голову»³⁷.

Поэтому можно сказать, «Дар» — своеобразный набоковский общественно-эстетический «манифест», наличие в котором двух «полусов» — полюса Пушкина и полюса Чернышевского — определяет всю структуру романа в целом. Безусловно, отец Федора являет полную противоположность Чернышевскому, а сам главный герой «Дара» взвешивает свое и чужое искусство на «пушкинских весах», и не случайно в последнем абзаце романа, в стихотворении Федора, которое словно возвращает нас в вожделенный рай жизни-книги, звучит голос Пушкина: «Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимается Евгений, — но удаляется 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» (IV, 541).

В 1937 году Набоков с семьей перебирается во Францию, спасаясь от диктатуры фашизма, подобно тому как много лет назад он спасался от другой диктатуры. Здесь он принимает очень трудное для себя решение — стать англоязычным писателем. Благодаря этому он впоследствии получит репутацию самого западного из русских авторов, но, на наш взгляд, даже в своих «английских» книгах Набоков оставался одним из наиболее *русских* писателей, если не понимать под этим словом опереточного «оканья» и гудения балалаек. Набоков мог извлечь максимум возможностей из русского языка, а теперь ему предстояло сделать то же самое с языком английским, что в конце концов и удалось. Первый роман на английском назывался «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1939), и в нем Набоков в полной мере апробировал те повествовательные стратегии, которыми он пользовался до сих пор. И все же с этим романом в прозу Набокова вошло нечто, ставшее потом неизменным атрибутом его дальнейших книг. Это доведенное до филигранности *игровое, интеллектуальное* начало его текстов, делающее их похожими на изящные лабиринты, стены которых увешаны зеркалами, умножающими до бесконечности отражения. Такая тонкая интеллектуальная игра легла в основу и самого известного романа писателя — «Лолита», но до «Лолиты» было еще далеко.

Зимой 1940 г. Набоковым удалось получить визы, и в мае того же года они прибывают в Нью-Йорк. Начиная с 1941 г. и по 1959 г. Набоков, чтобы прокормить семью, преподает литературу в различных учебных заведениях США. Результатом этой работы стало написание объемных курсов лекций по истории русской и европейской литературы, а также нескольких литературоведческих исследований, среди которых книга «Николай Гоголь» (1943) и внушительные **Комментарии к «Евгению Онегину»** (1957).

О последней работе следует сказать особо. Она явилась плодом семилетнего кропотливого труда Набокова, сделавшего для студентов перевод пушкинского романа (как подстрочный, так и стихотворный) и составившего обширные Комментарии к нему в трех томах. Во многих отношениях это уникальный труд, не имеющий аналогов в мировой пушкинистике по скрупулезности изучения и широте охвата материала. Обращает на себя внимание многоплановость набоковских Комментариев — они носят и сравнительно-литературоведческий, и лингвистический, и исторический, и культурно-исторический, и даже поэтический характер. Но самое важное в них — это принципиальная установка на «чистую науку», свободную от каких-либо социологических догм. Во «Вступлении переводчика» Набоков говорит: «Сочинение Пушкина — это прежде всего явление стиля, и с высоты именно этого цветущего края я окидываю взором описанные в нем просторы деревенской Аркадии, змеиную переливчатость заимствованных ручьев, мельчайшие рои снежинок, заключенные в шарообразном кристалле, и пестрые литературные пародии на разных уровнях, сливающиеся в тающем пространстве. Перед нами вовсе не “картина русской жизни”; в лучшем случае, это картина, изображающая небольшую группу русских людей, живущих во втором десятилетии XIX в. <...> Парадоксально, но, с точки зрения переводчика, единственным существенным русским элементом романа является именно эта речь, язык Пушкина, набегающий волнами и прорывающийся сквозь стихотворную мелодию, подобной которой еще не знала Россия. Лучшее, что мне оставалось, это описать в некоторых своих комментариях отдельные отрывки оригинального текста. <...> В искусстве, как и в науке, наслаждение кроется лишь в ощущении деталей, поэтому именно на деталях я попытался заострить внимание читателя. Хочу повторить, что если эти детали не будут как следует усвоены и закреплены в памяти, все “общие идеи” (которые так легко приобретаются и так выгодно преподаются) неизбежно останутся всего лишь истертыми паспортами, позволяющими их владельцам беспрепятственно путешествовать из одной области невежества в другую»³⁸.

Преподавание отнимало у Набокова довольно много времени, поэтому этот период нельзя считать очень плодотворным в творческом от-

ношении. В 1947 г. он публикует свой самый, пожалуй, мрачный и политически окрашенный роман «Bend Sinister»³⁹ и сборник «Девять рассказов». В 1950 г. завершает первый вариант автобиографии «Убедительное доказательство» и делает первые наброски к прославившему его роману «**Лолита**».

«Лолита» была завершена в конце 1953 г., и сегодня имя Набокова ассоциируется прежде всего с этим романом благодаря ряду скандалов вокруг книги и ее ассимиляции массовой культурой. Думается, нет нужды еще раз описывать хорошо известную всем историю страсти «светлокожего вдовца» Гумберта Гумберта к «нимфетке» Лолите, тем более что сюжет, как всегда у Набокова, не представляет собой самостоятельной ценности. Обратим внимание на два аспекта, мимо которых обычно проходят охочие до «интересных» историй читатели. Прежде всего следует сказать, что это один из самых сложных для восприятия и адекватного прочтения романов Набокова. Исповедь очередного набоковского «ненадежного рассказчика» полна подвохов и загадок, пройти по лабиринту которых дано не каждому. Почти детективную работу по «расшифровке» подлинного смысла книги провел Карл Проффер в своем уже ставшем классическом исследовании «Ключи к “Лолите”», который так охарактеризовал свои изыскания: «В этой книге я всего лишь предлагаю ключик к некоторым романным головоломкам — путем выявления, определения и комментирования литературных аллюзий, описания намеков и дедуктивных умозаключений <...>. Надеюсь, сей опыт экзегезы и пристального чтения послужит, так сказать, проферментом для последующего изучения набоковских сокровищ, скрытых за потайными дверцами, в сундуках с двойным дном. Всегда хорошо иметь свежее впечатление о том, как гнусно вас обманули <...>»⁴⁰.

Проффер практически не касался здесь проблем этического характера, которые тем не менее занимают, как ни показалось бы это странным, значительное место в романе. По глубокому нашему убеждению, центральный «нерв» набоковской этики — это его отношение к *жестокости*. В одном из своих интервью 1962 г. писатель сказал: «На самом деле я мягкий пожилой господин, ненавидящий жестокость»⁴¹. О проблеме «Набоков и жестокость» лучше всего сказал, на наш взгляд, американский философ Ричард Рорти в работе «Касбимский парикмахер: Набоков о жестокости», где он анализирует «Лолиту» и «Бледный огонь»: «Набоков писал о жестокости изнутри, помогая нам тем самым понять, как приватный поиск наслаждения порождает жестокость». Главной причиной этого Рорти считал «преувеличенное чувство жалости, неспособность терпимо относиться к реальности страдания»⁴². Действительно, большинство набоковских героев отмечено какой-либо па-

тологией, но если это начинает причинять боль окружающим (особенно детям), то такой персонаж безжалостно наказывается Автором. В случае с Гумбертом наказанием служит потеря и безутешные поиски Лолиты, а залогом смягчения «приговора» — осознание Гумбертом своего жестокосердия в конце романа: «Грех, который я бывало лелеял в спутанных лозах сердца, mon grand perche radieux, сократился до своей сущности: до бесплодного и эгоистического порока; и его-то я вычеркивал и проклинал»⁴³. Об этом своеобразном «прощении» говорил и сам Набоков в автопредисловии к переводу романа «Отчаяние», сравнивая двух своих «ненадежных рассказчиков» и не очень симпатичных героев: «Герман и Гумберт сходны лишь в том смысле, в каком два дракона, нарисованные одним художником в разные периоды его жизни, напоминают друг друга. Оба они — негодяи и психопаты, но все же есть в раю зеленая аллея, где Гумберту позволено раз в год побродить в сумерках. Германа же Ад никогда не помилует»⁴⁴.

С известностью к Набокову пришла и финансовая независимость, благодаря которой он смог оставить преподавание, перебраться в Европу и полностью посвятить себя литературному труду⁴⁵. В 1962 г. он с семьей приезжает в швейцарский город Монтрё, в котором пройдут последние годы его жизни. В Европе он напишет еще четыре романа — «Бледный огонь» (1961), «Ада, или Страсть» (1968), «Прозрачные вещи» (1972) и «Посмотри на арлекинов!» (1974). Эти книги, как и все предыдущие, вернулись в Россию много лет спустя, пережив своего создателя, однажды пророчески сказавшего: «Я никогда не вернусь, по той простой причине, что вся Россия, которая мне нужна, всегда со мной: литература, язык и мое собственное русское детство. Я никогда не вернусь. Я никогда не сдамся»⁴⁶.

¹ Одна из наиболее авторитетных англоязычных библиографий: *Julian Michael. Nabokov: A Descriptive Bibliography*. New York and London: Garland Publishers, 1986; из отечественных: В.В. Набоков: Библиографический указатель / Авт.-сост. Г.Г. Мартынов. СПб., 2001. Из фундаментальных монографических работ общего характера о жизни и творчестве Набокова, на наш взгляд, следует указать: *Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография*. М., СПб., 2001; *Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*. СПб., 1996. Нельзя не отметить и два внушительных сборника статей о творчестве Набокова: В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. Т. 1. СПб., 1997; В.В. Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова. Антология. Т. 2. СПб., 2001.

² *Ерофеев В.В. Набоков в поисках потерянного рая* // В. Набоков. Другие берега: Сб. М., 1989. С. 7—8. Также об этом см.: *Ерофеев В.В. В поисках*

потерянного рая (Русский метароман В. Набокова) // В.В. Ерофеев. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. М., 1996.

³ «Другие берега» — вторая, русскоязычная, версия большого автобиографического «проекта» Набокова. Первый и третий варианты были написаны на английском языке: «Убедительное доказательство» (1951); «Другие берега» (1954); «Память, говори» (1967).

⁴ Здесь и далее произведения Набокова «русского периода» цитируются по изданию: *Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1999—2000* (с указанием номера тома и страницы).

⁵ *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 44.

⁶ «Тайный язык» реальности с переменным успехом пытаются освоить почти все герои набоковских произведений. Одной из лучших иллюстраций этому может служить рассказ 1947 г. «Знаки и символы». Герой рассказа — мальчик, пораженный странной формой безумия, названной «манией упоминания» (referential mania), при которой «больной воображает, будто все, что происходит вокруг, содержит скрытые намеки на его существо и существование. <...> Мир явлений тайно следует за ним, куда б он ни направлялся. Облака в звездном небе медленными знаками сообщают друг другу немыслимо доскональные сведения о нем. <...> Камушки, пятна, блики солнца, складываясь в узоры, каким-то ужасным образом составляют послания, которые он обязан перехватить. Все сущее — шифр, и он — тема всего» (*Набоков В.В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1997. Т. 3. С. 235*). Родители мальчика (и читатели рассказа) оказываются в той же ситуации — они должны по разбросанным в тексте «знакам и символам» угадать его дальнейшую судьбу. Весь «фокус» заключается в том, что «прочтение» реальности/текста зависит от признания или непризнания стоящего за означающим ясно установленного означаемого.

⁷ *Александров В.Е.* Указ. соч. С. 11.

⁸ Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М., 2002. С. 333.

⁹ Там же. С. 185.

¹⁰ *Александров В.Е.* Указ. соч. С. 27.

¹¹ В этом смысле суждения о набоковском «метатексте» весьма плодотворны. Впрочем, к подобным выводам приходил не только автор «Русской красавицы»: «Таким образом, целесообразность прочтения его книг как своего рода макротекста состоит в том, что оно открывает возможность обнаружить соответствия между книгами, которые как будто ничего общего между собой не имеют» (*Александров В.Е.* Указ. соч. С. 20).

¹² В интервью Олвину Тоффлеру в 1963 г. Набоков очертил свой круг чтения тех лет: «Между десятью и пятнадцатью годами в Санкт-Петербурге я прочитал, наверное, больше беллетристики и поэзии — английской, русской, французской, — чем за любой другой такой же отрезок своей жизни. Особенно я наслаждался сочинениями Уэллса, По, Браунинга, Китса, Флобера, Верлена, Рембо, Чехова, Толстого и Александра Блока. <...> Иными словами, я был совершенно обычным трехязычным ребенком в семье с большой библиотекой. В более позднее время в Западной Европе, между

двадцатью и сорока годами, моими любимыми писателями были Хаусмен, Руперт Брук, Норман Дуглас, Бергсон, Джойс, Пруст и Пушкин» (Набоков о Набокове... С. 154).

13 Цит. по: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М., 2000. С. 23–24.

14 Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. М., СПб., 2001. С. 297.

15 Там же. С. 297–298.

16 Цит. по: Классик без ретуши... С. 26.

17 Там же. С. 35.

18 Заглавие романа отсылает нас, по крайней мере, к двум очень важным чертам набоковской поэтики. Во-первых, это *игровой* ее характер. В «Короле, даме, валете» игра ведется не только с персонажами-картами, но и с противником-читателем, для которого у автора всегда припасен решающий в игре туз. В предисловии к роману сам Набоков так объяснял эту метафору: «...в романе там и сям расставлено немало жестоких ловушек. Наконец, о заглавии. Я сохранил эти три фигурные карты, все червонной масти, снеся мелкую пару. Две новые сданные мне карты могут оправдать риск, потому что у меня в этой игре всегда была легкая рука» (В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 66). Во-вторых, это *интертекстуальность* набоковской прозы. Часто писатель отсылает нас к многочисленным текстам мировой культуры, привнося тем самым дополнительные смыслы в текст собственный. В данном случае название романа намекает на сказку Г.-Х. Андерсена «Короли, дамы, валеты», перевод которой появился в хорошо известной Набокову газете «Руль» как раз во время работы над романом.

19 Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. М., 1999. С. 370–371.

20 Цит. по: Бойд Б. Указ. соч. С. 402.

21 Там же. С. 380.

22 В западной культурной традиции шахматы являются одним из атрибутов фигуры смерти (см., например, новеллу Х. Борхеса «Тайное чудо» или фильм И. Бергмана «Седьмая печать»). Вообще шахматы в «Защите Лукина» выполняют ту же функцию, что и тайный язык реальности в уже упомянутом рассказе «Знаки и символы». О сопоставлении этих двух текстов см.: Барабтарло Г. Сверкающий обруч: О движущей силе у Набокова. СПб., 2003. С. 111–112.

23 Эти инновации позволили многим исследователям сделать вывод о качественных изменениях, которые произошли в прозе Набокова. Например, Н. Берберова полагала, что в «Соглядатае» «Набоков созрел, и с этой поры для него открылся путь одного из крупнейших писателей нашего времени. Молодость кончилась, и началась зрелость именно с “Соглядатая” <...>. “Соглядатай” что-то в корне изменил в калибре произведений — они перестали умещаться под своими обложками» (Цит. по: В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 285–286). Солидарен с Берберовой и американский набоковед Дж.В. Коннолли: «С публикацией “Соглядатая” творчество Набокова принимает иное течение». По мнению современного исследователя, роман явился «...той рамкой, которая впоследствии придаст творче-

- ству Набокова его неповторимую форму» (*Connolly J.W. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Others. Cambridge, 1993. P. 117*).
- 24 Бойд Б. Указ. соч. С. 417.
- 25 Символом перехода из одного пространства (эмигрантского) в другое (мифологическое, «зоорландское») служит лесная тропинка, изображенная на детской картинке Мартына — по такой же, но реальной тропинке он отправляется в свое опасное путешествие.
- 26 В «Камере обскуре» Набоков «приставляет» к Кречмару пародийного двойника — карикатуриста Горна, который, подобно мифологическим «трикстерам», испытывает главного героя. Подробнее см. об этом: *Млечко А.В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В.В. Набокова. Волгоград, 2000. С. 111–120*.
- 27 Подробнее об этом см.: *Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 176–177*.
- 28 Бойд Б. Указ. соч. С. 480.
- 29 В «сжатом» виде характер этого, прежде всего мировоззренческого конфликта Набоков раскрыл в одном из своих любимых рассказов «Облако, озеро, башня» (1937). Главного героя, впечатлительного русского эмигранта, бьют и мучают спутники по увеселительной поездке только за то, что он на них не похож.
- 30 Цит. по: *Апресян Ю.Д. Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1995. Т. 54. № 4. С. 9. Точку зрения Э. Филда также разделяют А.-М. Сейлхар (см.: *Salehar A.-M. Nabokov's Gift: An Apprenticeship in Creativity // A Book of Things about Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1974. P. 70*) и отчасти С.С. Давыдов (см.: *Davydov S. «Teksty-matreški» Vladimira Nabokova. München, 1982. P. 188, 211*).*
- 31 Бойд Б. Указ. соч. С. 520.
- 32 *Долинин А.А. Цветная спираль Набокова // В.В. Набоков. Рассказы; Приглашение на казнь: Роман; Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 459–460*.
- 33 *Носик Б.М. Мир и дар Набокова. М., 1995. С. 360*.
- 34 *Апресян Ю.Д. Указ. соч. С. 9*.
- 35 *Davydov S. Указ. соч. С. 190*.
- 36 Там же. С. 197.
- 37 Бойд Б. Указ. соч. С. 531–532.
- 38 *Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 36*.
- 39 Аутентичный перевод названия романа затруднен. Обычно предлагаются два варианта: «Под знаком незаконнорожденных» и «Левый уклон». Но лучше оставлять английский вариант заглавия.
- 40 *Проффер К.Р. Ключи к «Лолите». СПб., 2000. С. 9–10*.
- 41 Набоков о Набокове... С. 127.
- 42 *Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. С. 187, 198*. Ср. набоковское определение искусства, которое дано в лекциях о Кафке: «Красота плюс жалость — вот самое близкое к определению искусства, что мы можем предложить. Где есть красота, там есть и жалость по той простой причине, что красота должна умереть: красота всегда умирает, форма умирает».

рает с содержанием, мир умирает с индивидом» (*Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе*. М., 1998. С. 325).

43 *Набоков В. Лолита: Роман*. М., 1989. С. 316.

44 В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 61.

45 После написания «Лолиты» и до отъезда в Европу Набоков создал только одно большое произведение — роман «Пнин» (1955), в основу которого были положены его собственные впечатления от университетского преподавания.

46 Набоков о Набокове... С. 117.

ГАЙТО ГАЗДАНОВ

Георгий Иванович Газданов (1903—1971) родился в Петербурге в семье Баппи (Ивана Сергеевича) Газданова и Веры Николаевны Абацовой. Отец будущего писателя принадлежал к роду, известному в Осетии своими культурными и военными традициями. Вера Николаевна воспитывалась в семье своего дяди Магомета, жившего в Петербурге, в доме которого и родился Гайто. После окончания Лесного института в Петербурге отец, забрав семью, отправился работать лесоводом в Сибирь, затем были Белоруссия, Украина, Тверская губерния, Смоленск. В 1911 г., когда мальчику не исполнилось и восьми лет, отец умер. Об этом времени писатель вспоминает в своем первом романе «Вечер у Клэр». «В ту же секунду я вдруг понял все: ледяное чувство смерти охватило меня, и я ощутил болезненное исступление, сразу увидев где-то в бесконечной дали мою собственную кончину — такую же судьбу, как судьба моего отца. Я был бы рад умереть в то же мгновение, чтобы разделить участь отца и быть вместе с ним»¹. Смерть отца стала первым самым сильным потрясением, которое определило болезненное чувство смерти, не случайно и в этом романе, и в последующих произведениях Г. Газданова тема смерти становится важной и сквозной.

Газданов вырос в русской среде, был воспитан на русской культуре. Позже он признавался, что, к сожалению, не знает осетинского языка, на котором прекрасно говорили его родители. И русский язык остался для него единственно родным. Благодаря влиянию матери и богатой библиотеке, собранной отцом, мальчик рано начал читать и задолго до окончания гимназического курса познакомился с трудами философов (Юма, Фейербаха, Ницше, Спинозы, Канта, Шопенгауэра и др.), с произведениями Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Достоевского, Шекспира, Сервантеса, Байрона, Диккенса, Вольтера и др.

После кадетского корпуса в Полтаве и Харьковской гимназии, которую Гайто Газданов оставил по окончании седьмого класса, он в 1919 г. вступил в Добровольческую армию, служил солдатом на бронепоезде. Оказавшись в Крыму с остатками врангелевских войск, в ноябре 1920 г.

покидает родину. После скитаний, пребывания в русском военном лагере в Галлиополи, обучения в русской гимназии в Константинополе, которая была окончена уже в Болгарии, Газданов в 1923 г. «оседает» в Париже, где работает портовым грузчиком, мойщиком паровозов, рабочим на автомобильном заводе, ночным таксистом. Стремление получить образование не покидает его, и в конце 1920—начале 1930-х годов он обучается в Сорбонне.

Первые его рассказы появляются в эмигрантских изданиях начиная с 1926 г. Гайто Газданов постоянно печатался в журналах «Воля России», «Современные записки». Произведения писателя выходили в «Числах», «Встречах», альманахе «Круг» и др. Уже первые публикации 1926—1928 гг. («Гостиница грядущего», «Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак») свидетельствовали о появлении нового писателя со своим «голосом», своей темой (Гражданской войны), своим взглядом на мир. Ст.С. Никоненко отмечает, что уже в ранних своих произведениях Газданов «предстает зрелым художником, и, пройдя очень короткий период экспериментирования — от “Гостиницы грядущего” (1926) до “Водяной тюрьмы” (1930), — он находит свой путь, свои формы выражения, свои темы, своих героев»².

В конце 1920-х годов Газданов активно включается в литературную жизнь Парижа (участвует в собраниях «Звена», Союза молодых писателей и поэтов, с 1928 г. входит в состав литературного объединения молодых писателей с характерным названием «Кочевье»). Ю. Терапиано, спустя много лет, вспоминал: «Газданов стал участником парижской литературной жизни, примкнул к группе литераторов и поэтов “Кочевье” и часто увлекался полемикой с представителями других литературных групп, переходя порой границы установленной для таких выступлений сдержанности. Об этой, не заслуживающей одобрения, манере Газданова, создавшей ему репутацию неудержимого спорщика и придиры, говорили все вспоминавшие о нем...»³.

В декабре 1929 г. в Париже в издательстве Паволоцкого был напечатан роман **«Вечер у Клэр»**, принесший писателю известность и «навсегда оставшийся самым популярным»⁴ его произведением. По словам Глеба Струве, «Вечер у Клэр» «едва ли можно было назвать романом в традиционном понимании этого слова. В отличие от Берберовой, а тем более от Набокова, вымысла в нем не чувствовалось. Но в этом отношении Газданов не был одинок — он шел в широком русле европейского романа, все более тяготевшего к исповеди или к документу»⁵. Автобиографическая основа произведения очевидна, и отдаленно оно напоминает нам о русской автобиографической традиции: «Детство», «Отрочество», «Юность» Л.Н. Толстого, «Детские годы Багрова-внука»

С.Т. Аксакова, «Жизнь Арсеньева» И.А. Бунина и др. Однако не случайно сразу же критика обозначила иную традицию, вспомнив «Поиски утраченного времени» М. Пруста (на что Гайто Газданов ответил, что на момент создания романа он еще Пруста не читал).

Пожалуй, по силе погружения в глубины памяти и воспроизведения тончайших психологических переживаний, по описанию «изнутри» «пограничных» состояний сознания, в русской литературе нет равных роману «Вечер у Клэр». Один из первых рецензентов романа Марк Слоним уловил то новое, что привнес с собой Газданов: «В этом быстро развертывающемся свитке воспоминаний нет даже подлинного единства сознания, потому что меняется все, и даже тот, кто вспоминает, с трудом ощущает неразрывность собственной личности. Разве что мечта о Клэр придает этим отрывкам видимость связи: это как бы тот основной музыкальный мотив, к которому постоянно возвращается автор, несмотря на все вариации, уводящие его далеко в сторону»⁶.

Сюжет романа отличается *двуплановостью*: наряду с *событийным* и равноправно с ним представлен *психологический план*, «мир внутреннего существования» (1, 75). В сюжетостроении романа оба плана, чередуясь, взаимодополняют друг друга. Без пространных описаний внутренней жизни героя — выявления «законов внутреннего движения» (1, 76), без «самоанализа» (повествование ведется от первого лица) факты его биографии, эпизоды из жизни семьи составляли бы лишь некую событийную канву, «организующую» историю героя, целиком укладываясь в традиционную литературную форму жизнеописания. Однако по жанру роман «Вечер у Клэр» — это нечто новое в русской литературе. «Газданов раскрывает за внешним — внутреннюю суть: характера, явления, судьбы. И если искать философское направление наиболее ему близкое, то следует отметить экзистенциализм»⁷.

В романе воссоздается внутренняя жизнь героя-повествователя (его зовут Николай) во всей ее сложности и неповторимости, с погружением на «дно сознания», с «душевными кризисами» (1, 77), с «болезнью», проявляющейся во «внутреннем существовании» героя, с подробным описанием ее симптомов, с развитым до осязаемых видений воображением, присущим ему [«Вещи, возникавшие передо мной безмолвно рушились, и я опять все начинал сначала, и только испытал сильное потрясение и опустившись на дно сознания, я находил там те обломки, в которых некогда жил, развалины городов, которые я оставил» (1, 76)]. В романе речь идет о «втором существе» героя, которое временами утрачивается им: «В ту минуту — как каждый раз, когда я бывал по-настоящему счастлив, — я исчез из моего сознания; так случалось в лесу, в поле, над рекой, на берегу моря, так случалось, когда я читал книгу, которая меня захватывала» (1, 92).

В то же время в романе представлены наиболее значимые эпизоды из жизни Николая Соседова: самые первые впечатления, связанные с познанием мира, воспоминания об отце, бабушке, смерти близких, отношения с матерью, учеба в кадетском корпусе, в гимназии, жизнь в семье Алексея Васильевича Воронина. Героями произведения становятся товарищи по учебе, учителя, люди, повлиявшие на формирование личности Николая: к ним относятся дядя Виталий, чей самобытный характер мастерски выписан автором и зримо предстает перед читателем, как некий «обломок» старых времен; Василий Николаевич — учитель русского языка в гимназии, истинный русский интеллигент, напоминавший «раскольничьего святого». «В нем было что-то подвижническое... он не скрывал ни своих убеждений, которые могли показаться чересчур левыми при гетмане и слишком правыми при большевиках, ни того, что его мать была швеей, — а в этом редко кто признался бы» (1, 103).

Газдановское произведение открывается эпиграфом из Пушкина: «Вся жизнь моя была залогом / Свиданья верного с тобой», который органично сочетается с заглавием и объясняет план «воспоминаний», подчеркивая стремление автора придать тексту целостность (при фрагментарности воспоминаний). С образом Клэр для героя-повествователя связаны воспоминания об утраченной родине, о юности, о первой любви. Роман начинается с описания традиционного времяпрепровождения Николая: «Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду метрополитена и шел потом пешком с улицы Raynouard на площадь St. Michel, возле которой я жил» (1, 39). В финале романа речь идет о событиях десятилетней давности, предшествовавших этим вечерам у Клэр. Герой, покидающий Россию навсегда, мечтает в эмиграции вновь встретиться с француженкой Клэр: «Под звон корабельного колокола мы ехали в Константинополь; и уже на пароходе я стал вести иное существование, в котором все мое внимание было направлено на заботы о моей будущей встрече с Клэр, во Франции, куда я поеду из старинного Стамбула» (1, 154).

Последние слова романа — о «прекрасном сне о Клэр», навсегда связанном с Россией. Так в сознании героя соединяются воспоминания о первой любви и о «сказочном рае» прошлого, о детстве и отрочестве, о разных людях, встретившихся Николаю в его российской жизни. «Крепятся» же все эти воспоминания образом Клэр, и слова эпиграфа помимо своего прямого значения заключают в себе и структурообразующий принцип романа: прошлое героя — это преддверие встречи с Клэр (именно поэтому описание первой встречи и последующих свиданий с ней в Кисловодске составляет центр повествования). И расставанием в связи с замужеством Клэр заканчивается первая из двух романских частей, в финале которой говорится о том, что она никогда не испытывала к Ни-

колаю тех чувств, которые переживает он (ее отличает «пустота» в отношении к нему). Она не способна была понять всю глубину и силу его переживаний. «...При мысли о Клэр тело мое наливалось расплавленным металлом, и все, о чем я продолжал думать, — идеи, воспоминания, книги, — все неизменно торопилось оставить свой обычный вид, и “Жизнь животных” Брема или умирающий орел — неизменно представлялись мне высокими коленями Клэр, ее кофточкой, сквозь которую были видны круглые томительные пятна, окружающие соски, ее глазами и лицом» (1, 93).

Вторая часть, повествующая о людях, оставивших след в душе Николая, о тех, кого «нравилось любить, не особенно сближаясь с ними», чтобы в них осталась недосказанность (1, 98), пронизана ожиданием новой встречи с Клэр, которая произошла лишь спустя десять лет. В развитии *любовного сюжета* последняя встреча зимним вечером перед расставанием, когда мечта о Клэр могла претвориться в реальность, но этому не суждено было осуществиться, является *кульминационной*: «Она не попрощалась со мной, поднялась по лестнице, и я слышал, как она открыла дверь и постояла минуту на пороге. Я хотел пойти за ней и не мог. Снег все шел по-прежнему и исчезал на лету, и в снегу клубилось и пропадало все, что я знал и любил до тех пор» (1, 95). Именно таким образом выстраивает автор сюжет: события *будущего* предшествуют *прошлому*, и в экспозиции, предваряющей воспоминания героя, повествуется о том, что он утрачивает свою мечту о Клэр после обладания ею. Однако погружение в воспоминания о прошлом, связанном с Россией, с детством и юностью, с прежней жизнью вновь даруют герою «прекрасный сон о Клэр».

Художественное время романа сложно организовано. Фрагментарный материал композиционно оформляется не хронологически (событийное время), а по «законам внутреннего движения» души героя («эпохи жизни»). Настоящее время, представленное в экспозиции, сменяется «изначальным» прошлым — временем пробуждения памяти: «Я никогда не мог дойти до первого моего ощущения, я не знал, каким оно было; сознавать происходящее и впервые понимать его причины я стал тогда, когда мне было лет шесть... Из раннего моего детства я запомнил всего лишь одно событие. Мне было три года...» (1, 48–49). С этого момента начинается закрепленная в памяти внутренняя жизнь героя как «мое подлинное существование» (1, 48), в которой воспоминаниям отведено главенствующее место. Причем для него «память чувств, а не мысли, была неизмеримо более богатой и сильной» (1, 48). «Было в моих воспоминаниях всегда нечто невыразимо сладостное: я точно не видел и не знал всего, что со мной случилось после того момента, который я воскрешал: и я оказывался попеременно то кадетом, то школьником, то сол-

датом — и только им; все остальное переставало существовать. Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением» (1, 50). Именно поэтому в романе очень много описаний, связанных с внутренней жизнью героя, его «вторым существом».

Николая отличает *раздвоенность сознания*, которую он достаточно рано в себе обнаруживает. Сначала как некую двойную жизнь, которую ему приходится вести: «...Второе мое существо, одаренное способностью бесчисленных превращений и возможностей, враждебно первому и становится все враждебнее по мере того, как первое обогащается новыми знаниями и делается сильнее... Я проделывал тогда безмолвную, глухую работу, пытаясь достигнуть полноты соединения двух разных жизней, которой мне удавалось достигать, когда представлялась необходимость быть резким в гимназии и мягким дома» (1, 75). Постепенно он осознает эту раздвоенность как свое индивидуальное свойство, с которым необходимо жить, свойство, генетически им унаследованное от матери: «Мне казалось, что и в ней таилась уже та опасность внутренних взрывов и постоянной раздвоенности, которая во мне была совершенно несомненной» (1, 62). Раскрытию раздвоенности сознания героя способствует и описание его сна (сон как своего рода форма психологического анализа, используемая автором). «Жизнь моя казалась мне чужой. Я очень любил свой дом, свою семью, но мне часто снился сон, будто я иду по нашему городу и прохожу мимо здания, в котором живу, и непременно прохожу мимо, а зайти туда не могу, так как мне нужно двигаться дальше... Я видел тот сон очень часто» (1, 92—93).

Внутреннее существование Николая, жизнь его души, связаны с близкими людьми — отцом, матерью, сестрами, няней; с природой, которую он чувствует по-особому; с музыкой, любовь к которой передавалась ему от отца, и, наконец, с чтением книг из домашней библиотеки, которые сыграли важную роль в формировании личности героя. «Тринадцать лет я изучал “Трактат о человеческом разуме” Юма и добровольно прошел историю философии, которую нашел в нашем книжном шкафу. Это чтение навсегда вслило в меня привычку критического отношения ко всему...» (1, 82). «Я думаю, что это время усиленного чтения и развития, бывшее эпохой моего совершенно бессознательного существования, я мог бы сравнить с глубочайшим душевным обмороком» (1, 51).

Наступает момент, когда одна эпоха в жизни героя сменяется другой: «Это стремление к перемене и тяга из дому совпали со временем, которое предшествовало новой эпохе моей жизни» (1, 83). Ее начало фиксируется точно: «Был конец весны девятьсот семнадцатого года; революция произошла несколько месяцев тому назад; и, наконец, летом, в июне месяце, случилось то, к чему постепенно и медленно вела меня

моя жизнь, к чему все, прожитое и понятое мной, было только испытанием и подготовкой...» (1, 83). «Случилась» встреча с Клэр. Описывая свои взаимоотношения с Клэр, герой-повествователь указывает точные временные координаты, называет место событий (Кисловодск, площадка гимнастического общества «Орел»), возраст [«Я переходил тогда из пятого класса в шестой; Клэр кончила гимназию» (1, 89)].

По-разному можно определять своеобразие романа Гайто Газданова «Вечер у Клэр»: «путешествие в глубь памяти» (Г. Струве), «поиски утраченного времени» (по названию произведения Пруста), история «внутреннего существования» (Г. Газданов). Одно очевидно: несмотря на многочисленные автобиографические детали, которые Газданов черпает из своей жизни, это роман, создающий в русской литературе новую традицию, а не продолжающий линию автобиографических повествований, Гайто Газданова не интересуют воссоздание мироощущения ребенка, подробности расширения его кругозора, воздействие окружающей среды на его формирование и т.п.

Исповедальность романа «Вечер у Клэр» порождена прежде всего стремлением разобраться в одной душе, художественно исследовать собственный «мир внутреннего существования», в котором заключена своя тайна. Разгадка этой тайны составляет задачу автора. Выбор исповедальной формы обусловил психологизм романа, использование разных форм психологического анализа (внутренний монолог, сон), описание состояний измененного сознания, обостренное восприятие смерти и др. Сближает же Газданова с другими писателями эмиграции, создателями автобиографических произведений (Бунин, Куприн, Зайцев, Шмелев, Осоргин, Набоков), стремление хотя бы в воображении «материализовать» утраченное прошлое, утраченное дважды — как невозвратное счастливое время (несмотря ни на что счастливое!) и как пространство родины, России.

Вспоминая детство, герой-повествователь обращает внимание на особое свойство своей памяти: «Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением. Моя власть в ней была неограниченна, я не подчинялся никому, ничьей воле...» (1, 50—51). Однако эта генетическая связь с Россией, определившая и художественное сознание Газданова, и его взгляд на мир, сохраняется на протяжении всего творчества.

«Расцвет романного творчества писателя, — по словам С.Р. Федякина, — это, пожалуй, конец 30-х—начало 50-х, он связан, главным образом, с темой гражданской войны и эмиграции («Полет», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа»)»⁸. Начало романа **«Ночные дороги»** (1941) было опубликовано в журнале «Современные записки» (1939, № 69; 1940, № 70 под заглавием «Ночная дорога»), однако из-за

войны его публикация прервалась, позже роман вышел в отдельном издании с указанием даты его завершения — 11 августа 1941 г.

«Ночные дороги» сближает с первым романа Гайто Газданова отчетливо выраженный *автобиографизм*, определивший и жанровое своеобразие произведения. Критики зачастую упрекали писателя за фрагментарность повествования, отсутствие целостности. Думается, в этом романе автору важно не столько внешнее единство формы, сколько ее адекватность самому художественному материалу — мозаике ночной парижской жизни, наблюдаемой героем-повествователем, который работает таксистом, изнутри: с характерными типажам, проститутками, сутенерами, клошарами, водителями такси и их пассажирами.

В результате автор создает картину «прокаженного мира» (1, 573) с «этой ужасной беднотой и этой человеческой падалью» (1, 485), раскрывает своего рода *физиологию Парижа*: «Вообще, самые обыкновенные понятия были неприложимы к бродягам: женитьба, квартира, служба, политические взгляды. Было всегда трудно узнать, откуда, собственно, они появились, из какой среды, из какого города, и что предопределило их бесконечно печальную судьбу. Они, казалось, никогда не существовали иначе и как будто так и появились на свет, чтобы медленно влачиться по ночным улицам Парижа, на дрожащих ногах, в этом длительном путешествии, которое вело их неизменно к тюремной больнице или к анатомическому театру. Зачем и кому были нужны эти тысячи существований в клоаках? Платон мне как-то сказал, что бродяги полезны как “диалектический материал”, как цитаты из Библии и урок для человеческого тщеславия...» (1, 573). И далее автор продолжает, что «несмотря на трагическое, животное небытие, в котором пребывали бродяги, они казались мне достойными гражданами вселенной по сравнению с сутенерами», так как в них не было «морального сифилиса, характерного для сутенеров» (1, 573).

Опыт работы ночным шофером такси не только не прошел бесследно, он сформировал определенное отношение к *чреву* Парижа, смешанное чувство жалости, сострадания к падшим и отверженным, и болезненное ощущение противоестественности этой жизни («всюду преследующий... запах тления»). Герой-повествователь признается Платону: «...Обстоятельства складываются так, что всюду, куда бы я ни попал, я вижу умирание и разрушение, и оттого, что я не могу этого забыть, вся жизнь моя отравлена этим» (1, 511). Его настигает «постоянная густая тоска, смешанная с отвращением» (1, 608).

Герой-повествователь страдает прежде всего оттого, что вынужден вести двойную жизнь: «Я давно привык к этому ежедневному актерскому усилию и, я думаю, только ему был обязан тем, что, несмотря на годы шоферского ремесла, еще сохранил какой-то, чуть заметно слабеющий,

интерес к тому, что, в сущности, было незаконным и ненормальным нарушением моих чисто профессиональных интересов» (писательства. — А.С.). В тексте говорится о «*недопустимой двойственности бытия*, совершенно неприемлемой в этих условиях». Этот *мотив* является сквозным в романе, герой-повествователь разделяет собственное существование на настоящую (другую свою) жизнь и ненастоящую: вернувшись домой после ночной работы, «автоматически и мгновенно начинал жить в ином мире, где не было ни одного из тех представлений, из которых состояла моя ненастоящая, ночная и чужая жизнь» (1, 639). Он с горечью замечает, что «одновременно вынужден был вести несколько различных жизней» (1, 521). «...Моя жизнь проходила одновременно в нескольких областях, не имевших никакого соприкосновения друг с другом» (1, 606). Он постоянно ощущает эту двойственность своего бытия и страдает от нее. «...Я не переставал ощущать присутствие того ночного мира, в котором проходила моя работа, и не переставал думать о нем; с годами мне становилось все труднее и труднее отделаться от него и совершать этот обратный переход к другой жизни, которую я несмотря ни на что пытался создать себе» (1, 579).

Сюжетную канву повествования в романе составили встречи героя-повествователя с разными людьми на ночных дорогах Парижа, печальные истории их жизни (Жанны Ральди, Алисы, эмигрантов Васильева и Федорченко и др.). Однако избранная автором форма повествования *от первого лица* придает тексту психологическую напряженность, способствует «самораскрытию» образа героя-повествователя, его внутренней жизни.

Роман состоит из двенадцати главок, объединенных несколькими сюжетными линиями. Основную сюжетообразующую линию составляет история парижской жизни героя-повествователя, остальные связаны с образами других героев, судьбы которых пересекаются с его судьбой: алкоголика и философа Платона, с которым любит беседовать герой-повествователь, именно поэтому их диалогам в романе отведено столько места — «Он был одним из немногих людей, судьба которых мне не была безразлична» (1, 638); постаревшей Жанны Ральди с «большими черными глазами со сдержанно-нежным выражением», утратившей на жизненных дорогах все, что когда-то имела, — «Я была любовницей герцога Орлеанского и короля Греции, я была в Испании, Америке, Англии и России, у меня был замок в Виль д'Аврэ, двадцать миллионов франков и дом на rue Rennequin» (1, 500), но сохранившей редкий ум, манеры и, несмотря на свое полунищее положение и готовность за чашку горячего кофе и еду отдаться любому, — гордость. Поневоле оказывается связан герой-повествователь с Федорченко и его женой, вчерашней проституткой, Сюзанной; с красавицей Алисой, занимающейся тем же ремеслом,

поразившей при первой встрече героя-повествователя своим физическим совершенством, прекрасным обликом, но с «налетом животной глупости в глазах». Судьба распоряжается таким образом, что именно он оказывается рядом с ними перед смертью Жанны, Алисы, после смерти Федорченко, который повесился; герой-повествователь навещает несчастную Сюзанну в роддоме после гибели мужа. Платона же спасает от смерти то, что он, по словам его постоянного собеседника, «давно ушел из того мира мгновенных и сильных сожалений, в котором я задыхался всю мою жизнь» (1, 509). И в конце романа Платон говорит герою-повествователю: «Я не понимаю, как вы все это выносите, будучи непьющим человеком. Вам надо пить, уверяю вас, иначе вы погибнете...» (1, 656).

Есть в романе и эпизодические персонажи, появляющиеся однажды в одной из главок, среди них есть особенно запоминающиеся — это или пассажиры ночного такси, или завсегдатаи кафе, или такие же шоферы, как и герой-повествователь. Думая о своих пассажирах, герой-повествователь понимает, что короткое время их совместной поездки — это еще и игра с судьбой, так как в случае автокатастрофы у них одна участь: «...И в эту секунду было бы нечто, что соединило бы нас в одинаковой судьбе сильнее, чем самое длительное знакомство или родство» (1, 622). Он замечает: «Так было всегда — и поэтому судьба людей, которую мне было дано узнать до конца, так невольно и властно притягивала меня, даже в тех случаях, когда она сама по себе не могла бы, казалось, вызвать у меня никакого личного интереса» (1, 622).

Название романа дважды упоминается в тексте. Первый раз в связи с размышлениями героя-повествователя о том, что «быть может, этот зловещий и убогий Париж, пересеченный бесконечными ночными дорогами, был только продолжением моего почти всегдашнего полубредового состояния...» (1, 639). И второй раз в конце романа: «И, возвращаясь домой на рассвете этого дня, я думал о ночных дорогах и о смутно-тревожном смысле всех этих последних лет, о смерти Ральди и Васильева, об Алисе, о Сюзанне, о Федорченко, о Платоне, о том немом и могучем воздушном течении, которое пересекало мой путь сквозь этот зловещий и фантастический Париж — и которое несло с собой нелепые и чуждые мне трагедии, и понял, что в дальнейшем я увижу все иными глазами» (1, 656). Благодаря ночным дорогам герой-повествователь знакомится с физиологией Парижа, они создают образ «чужого города далекой и чужой страны» (заключительные слова романа). Города, который никогда не заменит утраченный дом и не станет им, что выражается также и в *мотиве путешествия*, представленном в романе, сквозном для творчества Гайто Газданова.

О себе автобиографический герой говорит, что в этом ночном Париже он «чувствовал себя путешественником, попавшим в чуждую ему

стихию» (1, 538). Он вспоминает и о другой жизни: «За многие годы допарижской кочевой действительности я привык к тому, что все часто менялось — условия существования, города и страны. Под конец мне стало казаться, что в этом, собственно, механическом, но постоянном перемещении есть какой-то личный смысл — и что я сам остановлю это путешествие, когда почувствую усталость или вдруг увижу, что прекраснее того, в чем я живу сейчас, в данный период времени, нет ничего» (1, 579). Герой мечтает о возвращениях из путешествий домой, где «снег зимой, зелень летом, дождь осенью, легкий ветер российского, незабываемого апреля месяца», и только там можно ощутить «медленное очарование семейной хроники» (1, 599).

Мотив путешествия является важной структурно-смысловой «единицей» в тексте, он выражен и в заглавии произведения — «Ночные дороги»; мотив этот связан с кочевой жизнью героя, с его «бездомностью» как утратой родной почвы, он символизирует жизнь, невыносимую без движения, и судьбы разных людей: «...У каждого из них была своя неизвестная мне жизнь, которую я пересекал вслепую, за несколько минут нашего совместного путешествия» (1, 622). «В том огромном и безмолвном движении, увлекавшем меня, точно в клубящейся мгле ежедневно рождающегося и умирающего мира, в котором, конечно, не было понятий о начале и конце, как не было представления о смысле и направлении, — и могучий, неостанавливающийся и неприятный мне ритм которого я бессильно ощущал, — всякая жизнь, укладывающаяся в какие-то привычные и условно неправильные схемы — завязка, развитие, конец, — остро интересовала меня...» (1, 622).

В романе есть важная для всей эмигрантской литературы тема, которую условно можно назвать *русской темой*. Многие страницы произведения посвящены ей. Зарождается она уже в первой, экспозиционной по характеру, главке. Герой-повествователь рассказывает о начале своей вынужденной шоферской работы в Париже, о запомнившихся встречах, о тех событиях, которые предшествовали этому времени и о «первом времени пребывания» в Париже, когда он работал на разгрузке барж и жил в бараке среди поляков, затем устроился мойщиком паровозов и поселился с русскими эмигрантами. «Среди них я узнал одного моего старого знакомого, которого я в прежние времена встречал в Севастополе, это был партизанский атаман, человек довольно незаурядный» (1, 483). Его звали Макс, с его образом в повествовании возникает частная *тема духовности*, неотъемлемо присутствующая в раскрытии русской темы. «...Он спросил меня, знаю ли таких поэтов — он назвал десяток имен. Я кивал головой. Он прочел вслух несколько стихотворений, у него была хорошая память; он читал стихи, закрыв глаза и покачиваясь, с необыкновенным чувством...» (1, 484).

Следующий эпизод из жизни автобиографического героя связан с его работой на фабрике, где он знакомится еще с одним русским, окончившим в свое время юридический факультет в Праге. «Рабочих он не считал за людей и безгранично презирал (они же «издевались» над ним. — А.С.). Потом он сказал, что революция у него отняла все, но что у него осталось нечто, бесконечно более ценное и недоступное тем, кто сидит теперь в его доме, в Петербурге, — Блок, Анненский, Достоевский, “Война и мир”» (1, 488). В связи с образом этого героя русская тема обогащается еще одним смысловым оттенком — важности сохранения в эмиграции человеческой сущности. «Судя по вашей манере говорить, вы человек интеллигентный, — сказал он, — как же вы не понимаете, что все это не важно (имеется в виду внешний облик. — А.С.), а важно сохранить человеческую сущность» (1, 488).

В первой же главке читатель знакомится с Федорченко, история жизни в эмиграции которого составит одну из побочных сюжетных линий. И хотя в начале романа говорится о его удивительной «инстинктивной приспособляемости к тем условиям, в которых ему пришлось жить», в последней, двенадцатой, главке дается трагическая развязка этой жизни, предчувствие которой не покидает героя-повествователя: «...Есть люди, у которых на лице написана их судьба...» [«И все-таки каждый раз, когда я его видел, мне становилось не по себе, это было похоже на то чувство, которое я испытывал бы, глядя, как человек срывается с крыши и летит вниз или падает в решетку лифта» (1, 496)].

Поначалу герою-повествователю кажется, что Федорченко один из тех русских, «для которых все, что существовало прежде и что, в конце концов, определило их судьбу, перестало существовать и заменилось той убогой иностранной действительностью, в которой они... видели теперь чуть ли не идеал своего существования» (1, 491). Федорченко, под влиянием Васильева задумавшийся о жизни и ее смысле, переживает «душевную катастрофу»; не случайно, у Сюзанны появляется ощущение, что «человек, за которого она вышла замуж, уже не существует, вместо него — другой, еще сохраняющий физическое сходство с первым, но которого она не знает и не понимает» (1, 654). Он, как и сошедший с ума Васильев, гибнет. Это тоже симптомы *русской душевной болезни* людей, оторванных от родины и не нашедших себя в эмиграции. Однако же в целом герой-повествователь наблюдает другое — «множество примеров душевного и умственного обнищания» русских эмигрантов. Он говорит о том, что это становилось для них («среди них бывали и прокуроры, адвокаты, доктора») «проявлением многообразнейшего инстинкта самосохранения, вызвавшего постепенную атрофию некоторых способностей, ставших не только ненужными, но даже вредными для той жизни, которую эти люди вели, — и прежде всего, способности критического

суждения и той известной интеллектуальной роскоши, к которой они привыкли в прежнее время и которая в теперешних обстоятельствах была бы неуместна и невозможна» (1, 491).

По-разному складываются судьбы русских людей в эмиграции. Есть в романе фрагмент, посвященный Аристарху Александровичу Куликову, который был «прекрасным хозяином и организатором», умел зарабатывать деньги, но благополучие его длилось недолго, «до того дня, когда, выпив однажды лишнее, он вдруг впал в неожиданное благотворительное исступление», всех угощал и за несколько дней спускал все, что имел, после чего «похудевший, изменившийся и притихший» Аристарх Александрович все начинал сначала (главка третья). В этой «готовности в любое утро, в любой день, в любой час своего существования отказаться от всего и все начать снова, так, точно этому ничто не предшествовало» (1, 616—617), автор видит *свободу мышления*, присущую русским.

И даже те русские, что хорошо и без характерного акцента говорили по-французски и вполне могли бы сойти за своих, поневоле выдавали себя тем, что могли позволить себе *«интеллектуальную роскошь»*, вели себя с чувством собственного достоинства, не соответствующим — с точки зрения француза — их социальному положению. Герой-повествователь, работая ночным таксистом, при общении с пассажирами неоднократно оказывается в подобной ситуации. В шестой главке есть фрагмент, повествующий о двух русских эмигрантах, водителях такси, которые на стоянке машин в ожидании пассажиров спорят о русской судебной реформе, говорят о декабристах, русской историософии, современной английской литературе. Один из них готовился в России к профессуре, знал несколько иностранных языков, был энциклопедически образован. Однако все его знания никому не нужны в эмиграции, потому что из «ценностей культурного порядка» нельзя было извлечь никакой коммерческой выгоды. И именно он в разговоре с героем-повествователем противопоставляет культуру и современную западную цивилизацию: «Мы знаем... что мир, в котором мы жили, продолжает существовать только в нашем воображении. Наша личная жизнь кончена; и вот, дотягивая последние годы, мы не хотим впасть в то состояние, в котором находится современная Европа», — оно сравнимо с агонией. «Не мы ответственны за это. Но пусть нас не упрекают за отсутствие у нас современных интересов: мы предпочитаем сохранить наш архаический облик...» (1, 577).

Русская тема в романе вбирает в себя не только описание эмигрантской жизни, разные судьбы, мимолетные воспоминания о временах года в России, но и *проблему русской души, национального характера*, раскрываемого в тексте во всем его богатстве, сложности и противоречиво-

сти, в его наиболее существенных проявлениях, среди которых и «чистая и бескорыстная печаль, и некое этическое начало». Об этом речь идет в связи с образом Сашки Семенова, бывшего ротмистра, ставшего кабачетным певцом: «В нем, как и во всех русских людях, был, однако, совершенно искренний надрыв, та чистая и бескорыстная печаль, которую уместно было бы предположить у поэта или философа...» (1, 610).

Характеризуя русских в эмиграции, автор сравнивает их с европейцами. «...Русские существовали в бесформенном и хаотическом, часто меняющемся мире, который они чуть ли не ежедневно строили и создавали, в то время как европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и приобретшим мертвенную и трагическую неподвижность, неподвижность умирания или смерти» (1, 616). Русским присуща «та варварская свобода мышления, которая показалась бы оскорбительной каждому европейцу» (1, 617).

Газданов создает летопись своей эмигрантской судьбы в Париже, пишет о тех сторонах жизни, которые ему хорошо знакомы. Роман «Ночные дороги» является одним из самых правдивых, психологически глубоких, исторически достоверных свидетельств о жизни русских эмигрантов, вынужденно оказавшихся в «чреве» Парижа.

В «Ночных дорогах», как и в романе «Вечер у Клэр», проявилось удивительное мастерство Газданова-психолога, умеющего в нескольких деталях воссоздать сложное внутреннее состояние или переживание героя. Так, о Ральди говорится: «Она всегда знала, что она погибла, — она видела неизбежное приближение» смерти, «она знала это всегда, и вот это печальное понимание некоторых последних вещей, понимание, которое не могло не отразиться на всей ее жизни, на каждом выражении ее глаз, на каждой интонации ее удивительного голоса и, наверное, на каждом ее объятии, — оно в основном и определило ее несравненное очарование» (1, 510). Индивидуальность облику Ральди (у нее был прототип — Жанна Бальди — и автор лишь несколько изменил имя) придают глубокое проникновение в психологию героини, мастерское владение словом, в результате в тексте заметна некоторая романтизация образа, вообще присущая стиливой манере писателя. Газдановский психологизм во всей полноте и изощренности, присущей ему (не случайно в числе литературных учителей Газданова называют не только Л.Н. Толстого, но и Достоевского), раскрывается в образе героя-повествователя, а также в изображении характеров, близких по мироощущению самому автору и зачастую наделенных автобиографическими чертами.

В своих романах «История одного путешествия», «Призрак Александра Вольфа», «Пробуждение» Гайто Газданов развивает традиции русской психологической прозы. После «Вечера у Клэр» роман **«История одного путешествия»** (1937—1938) стал вторым крупным произве-

дением писателя. В нем дана картина жизни русских людей на чужбине, жизни достаточно благополучной и даже счастливой (мотив счастья пронизывает весь роман, по-своему преломляясь и постоянно возобновляясь). В центре романа — путешествие главного героя Володи как история непродолжительных скитаний, о которых речь идет в первой части (фрагменте), и как путешествие в глубь своих чувств и ощущений. Володя близок автору по своему мироощущению, они ровесники, и он наделяется некоторыми автобиографическими чертами.

Роман строится как фрагментарное повествование, разделенное на тринадцать не равноценных по объему фрагментов, отдельные из которых имеют свое внутреннее членение. Сергей Кабалоти, ссылаясь на авторитет одного из первых рецензентов романа С. Савельева, статья которого была опубликована в «Современных записках» в 1939 г., (№ 68), подчеркивает: «Но в отличие от «Вечера у Клэр», где внутреннее единство повествованию давала героиня — своеобразная газдановская инкарнация Белой Богини, Вечной Женственности, — в «Путешествии», написанном от третьего лица, такого центрирующего начала нет. Роман эклектичен, и Савельев прав, отмечая, что «в книге до восьми отдельных рассказов. Связанных лишь тем, что все это видел и знал Володя», главный герой произведения. В романе не только «вереница отдельных рассказов», но и ряд своеобразных фрагментов эссе, изложенных в форме размышлений и впечатлений персонажей — о монпарнасской «экстра-артистической» атмосфере, о сорбоннском профессорском невежестве, о писательстве, о необратимости жизненного потока, не укладывающегося в целостную картину, и т.д.»⁹.

Название романа многократно обыгрывается в тексте. Уже на первой странице в связи с отъездом Володи из Константинополя *мотив путешествия* связывается с состоянием его души: «Затем начался обычный для путешествия ход его мыслей — всегда один и тот же. Всякий раз, когда ему приходилось уезжать, когда он оказывался либо в поезде, либо на пароходе и начинал ощущать свое полное и глубокое одиночество... он думал, что вот теперь, именно теперь, когда он отделен, в сущности, от всего мира и не должен в эти минуты ни лгать, ни притворяться перед собой или перед другими, ни создавать иллюзии чувств, которые были необходимо требуемы особенной условностью человеческих отношений — и которых он на самом деле не ощущал или ощущал их другими, нежели те, за которые он их выдавал, невольно обманывая и себя, и других, что в это время он яснее представлял себе все причины и побуждения, руководившие его жизнью, так же, как подлинный смысл тех или иных отношений с людьми» (1, 157—158). Мотив путешествия возобновляется и в связи с игрой Артура на пианино: «...И опять изда- лека начиналось это музыкальное путешествие, ощупью, по невнятным

и смутным звукам, за живыми и колеблющимися стенами этих предва- рительных мелодий...» (1, 194).

Во втором фрагменте повествования описывается знакомство Володи с Артуром Томсоном, прекрасно говорящим по-русски, излагается история его жизни, отношения с матерью, его жизнь в Париже. Сообщается о таинственном отъезде из Вены и женщине, воспоминания о которой преследуют его все эти два года: «И вот уже два года он все точно уезжал — и сожаление было так же сильно, как в день его действительного отъезда. Это был бесконечный день, растянувшийся уже на несколько лет...» (1, 200). Он любил путешествовать, и объяснял это наследственностью, передавшейся ему от отца. Артура с Володей многое сближает, в том числе и мечтательность (сам о себе Володя говорит: «Я просто мечтатель», брат Николай называет его фантазером). В третьем фрагменте тайна Артура раскрывается: в ней описывается его знакомство с Викторией, их любовь и неожиданное исчезновение Виктории.

В четвертом фрагменте повествуется о Николае, Володе и его знакомом по Севастополю, тогда юнкере, Александре Александровиче; описывается его «путешествие» из войны («последняя осень гражданской войны в России») в другую жизнь, в «беспощадное существование», в котором «не осталось ничего». И в этом же фрагменте Артур совершает свое «последнее путешествие», отправившись на поиски Виктории, потому что только с нею он способен обрести смысл своего бытия и родной дом, которого лишился очень рано. В шестом фрагменте, по контрасту с переживаемым Артуром и Викторией счастьем, он вспоминает свой отъезд из России: «...Поздняя осень, ледяной ветер над пустынной мостовой, пулеметная стрельба, катившаяся вдоль стен, лохматые, нечищенные лошади красной кавалерии...» (1, 237), «путешествие сквозь этот незабываемый российский ледяной вихрь» (1, 238).

Для Володи же, несмотря на внешнее благополучие теперешней жизни у брата, «путешествие все продолжается» (1, 241). Это ощущение возникает в нем в связи с детским воспоминанием (мать, вернувшаяся из театра, «входила в детскую на цыпочках и обнимала его: — Спи, мой мальчик, спи, Володенька»). И взрослый Володя, навсегда покинувший родину, с тоской думает о «безвозвратных временах», «безвозвратных вещах». Романтическое начало выражается не только в стиле романа, в воплощении образов героев-романтиков, но и в чертах того выдуманного мира, который заменяет действительную жизнь некоторым из героев (Александр Александрович в разговоре с Володей называет это «романтическим путешествием»).

В восьмом фрагменте мотив путешествия реализуется в связи с размышлениями Володи о странствиях: «африканском путешествии» Александра Александровича, который теперь лежит в больнице и мечтает.

«...И опять та же тоска, то же сожаление о неизвестных вещах. Странствовать, — продолжал он думать, — или уехать, или быть обуреваемым ослепляющей страстью — для того и только для того, чтобы не видеть, не понимать и забыть» (1, 253). Путешествие Володи дискретно, и с возмужанием он осознает, что «этот период его жизни кончен, кончено еще одно путешествие» (1, 254).

Начиная с восьмого фрагмента повествование приобретает более динамичный характер, главы становятся лаконичнее. Однако мотив путешествия скрепляет последовательность разных фрагментов текста, и в одиннадцатом по счету он возобновляется в связи с образом Одетт, отправляющейся на пикник, наполняясь дополнительным смысловым оттенком: каждый в жизни совершает свое путешествие — в зависимости от устремлений, желаний и жизненных целей. Для Одетт это ее первое путешествие на автомобиле и ожидание «тоже путешествия», непреложного как сама дорога, по которой она едет на пикник, «только более сладостного» (1, 265).

Для Володи его путешествие не завершено — в тринадцатом, заключительном, фрагменте он вновь, как и в начале романа, отправляется в путь: «Поезд отошел в одиннадцать часов вечера» (1, 271). Володя, почти с самого начала пребывания в Париже знал, что его ожидает «все та же поездная, проезжая жизнь, где нет ни привязанности, ни любви, ни потерь, ни обязательств — только воспоминания и поезда. Не все ли равно, куда ехать?» (1, 271). На вокзале Володю провожают две счастливые семейные пары — брат Николай с Вирджинией и Артур с Викторией. Не удалось Володе попрощаться перед отъездом с Александром Александровичем, и уже из письма Андре в дороге узнает он о смерти друга, о его «последнем путешествии, сквозь которое и сейчас проходил поезд, гремя и исчезая навсегда в стремительно несущейся тьме» (1, 271), — этими словами заканчивается роман. Нельзя не согласиться с теми исследователями творчества Гайто Газданова, которые определяют его прозу как рефлектирующую. «Это словно поиски утраченной судьбы», — отмечает С.Р. Федякин. И мотив путешествия в произведениях писателя реализует эти поиски.

Психологическое мастерство Газданова раскрывается в романе прежде всего в характерах Володи, Николая, Александра Александровича. Писатель использует разнообразные формы психологического анализа: сон, письмо, видение, внутренний монолог. Душевное состояние героя выражается с помощью жеста, психологическую функцию выполняют в романе художественная деталь, описание природы и др. В то же время Сергей Кабалоти отмечает, что «психологической глубине отношений между характерами как фабульной и сюжетной основе в “Путешествии” придается недостаточное значение, — даже притом что

в целом газдановское творчество тяготеет к визионерскому, а не психологическому типу. Да и глубоких характеров в произведении немного: это главный герой Володя и его брат Николай, персонаж второстепенный. Из фигур второго плана ярко обрисованы также Свистунов и Одетт, но это скорее образы, охарактеризованные через элементы гротеска, шаржа, несколько иронически. Несколько знаковы фигуры Вирджинии и Артура»¹⁰.

В послевоенные годы Гайто Газданов публикует романы «Призрак Александра Вольфа» (1947–1948) и «Возвращение Будды» (1949–1950). В 1953 г. писатель становится сотрудником американской радиостанции «Свобода» и несколько лет работает корреспондентом в Париже. С 1967 года он возглавляет русскую службу радио «Свобода». Однако эта деятельность отнимает много времени, за двадцать лет он публикует лишь три романа — «Пилигримы» (1953–1954), «Пробуждение» (1965–1966), «Эвелина и ее друзья» (1968–1971). В это же время он создает несколько рассказов, среди которых и такие шедевры, как «Судьба Саломеи», «Панихида», «Нищий», «Письма Иванова».

«**Призрак Александра Вольфа**» называют «развернутой притчей о предопределенности судьбы» (С.С. Никоненко), произведением, «ориентированным на детективный сюжет» (В.В. Агеносов), романом, основу композиции которого составил принцип «множественных зеркал» (Л.В. Сыроватко), произведением с «ритмической полифоничностью» (Е.В. Цымбал). «Этот роман, — по словам С.Р. Федякина, — не о гражданской войне, пожалуй, и не о любви, но о растерянности человека перед Судьбой и — подспудно — о творческой муке («выразить невыразимое»), которая прочитывается за каждым произведением Газданова»¹¹. Герои романа — русские эмигранты, в центре три персонажа: герой-повествователь, Александр Вольф и Елена Николаевна, в которую влюблены оба. Все трое живут прошлым. «В основе сюжета лежит “эпизод, исход которого интересовал только двоих”, и этот эпизод с самого начала “раздваивается” на два эпизода, итог которых *буквально* зеркален — это отражение убийцы и убитого в глазах друг друга (курсив автора. — А.С.). Сначала о “случае в степи” рассказывает повествователь, затем — “английский писатель” Вольф. И в том и в другом случае эпизод получает определяющее значение — для повествователя это разрыв “бесконечного количества ощущений жизни”, неподвижность в цепи нескончаемых движений души, для Вольфа — непостижимая ошибка, в результате которой он разминуслся со своей смертью. Самое парадоксальное, — по словам Л.В. Сыроватко, — то, что убийство, с которого начинается роман, на самом деле не произошло. Из двух выстрелов смертельным оказался только один — выстрел в финале; но для того, чтобы это, единственное, убийство состоялось, необходимо первое, несостоявшееся, а

также все, что было в промежутке между этими повторами одного и того же события»¹².

Роман «Призрак Александра Вольфа» отличают сюжетная выстроенность и композиционная логика. Тема смерти, сквозная в творчестве Газданова, в этом романе получает свое развернутое и последовательное раскрытие. Автору удается избежать в нем монологичности повествования. В «Призраке Александра Вольфа», как и в «Возвращении Будды», и в «Эвелине и ее друзьях», «степень влияния на события у повествователя примерно равная с другими персонажами»¹³.

Гайто Газданов умер 5 декабря 1971 г. в Мюнхене, похоронен на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем. По-разному воспринимала прижизненная критика его творчество. Некоторые маститые критики прошли мимо него. И лишь накануне 100-летнего юбилея со дня рождения писателя, когда его произведения вернулись на родину, все яснее осознается его подлинное место в русской литературе XX в. «Одним словом невозможно определить особенность газдановской прозы, ее непохожесть на все литературные опыты современников-эмигрантов, которая безошибочно выделяет Газданова из плеяды “незамеченного поколения”, придает писателю иной, более значительный масштаб»¹⁴.

¹ Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Согласие, 1993. С. 58. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

² Никоненко Ст.С. Гайто Газданов: проблема понимания // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., Русский путь, 2000. С. 194.

³ Русская мысль. 1972. 27 января.

⁴ Диенеш Л. Писатель со странным именем // Гайто Газданов. Собр. соч. Т. 1. С. 11.

⁵ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. 3-е изд. Париж: YMCA-Press; М., Русский путь, 1996. С. 197.

⁶ Слоним М. Два Маяковских. Роман Газданова // Воля России. 1930. № 5—6. С. 455.

⁷ Никоненко Ст.С. Указ. соч. С. 199.

⁸ Федякин С.Р. Газданов // Литература русского зарубежья. 1920—1940. М.: ИМЛИ — Наследие, 1999. С. 224.

⁹ Кабалоти С.М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20—30-х годов. СПб.: Петербургский писатель, 1998. С.263.

¹⁰ Там же. С. 268.

¹¹ Федякин С.Р. Указ. соч. С. 227.

¹² Сыроватко Л.В. Принцип «Speculum speculorum» в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова. С. 84—85.

¹³ Орлова О.М. От «Алексея Шувалова» к «Призраку Александра Вольфа» // По материалам исследований архива Г. Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета (США) // Возвращение Гайто Газданова. С. 101.

¹⁴ Возвращение Гайто Газданова. С. 5.

БОРИС ПОПЛАВСКИЙ

Творчество Бориса Юлиановича Поплавского (1903—1935), эмигрировавшего в 1920 г., получило широкое признание через много лет после трагической гибели писателя. Прижизненная критика была в целом благожелательной, но не более того: М. Цетлин, например, закончил свою рецензию на дебютный стихотворный сборник «Флаги» словами о том, что «Поплавский вызывает опасения и надежды. Но заложены в нем большие поэтические возможности»¹. Ни одно упоминание об этом поэте не обходилось без указаний на недостатки его произведений, а вот веру в его значительный потенциал разделяли не все.

Настроения существенно изменились в 1935 г., что объясняется не столько прогрессом самого Поплавского, сколько известием о его преждевременной кончине. Одно за другим на протяжении десятилетий появлялись оставшиеся в рукописях произведения писателя, но, как признают даже самые преданные почитатели, ничего кардинально нового в его творческий портрет они не добавили по сравнению с тем, что стало известно после публикации «Флагов». Возможно, что Поплавским интересовались бы сейчас значительно меньше, если бы о нем не вспомнил несколько раз В.В. Набоков в своих мемуарах 1950—1960-х годов². Разумеется, оценки автора «Дара» столь же важны для русской литературы прошлого столетия, как «пушкинские весы» — для золотого века, но в таких случаях всегда возникает подозрение: не являются ли запоздалые комплименты (не только набоковские) всего лишь выражением вины и знаком раскаяния? Не преувеличены ли посмертные восторги современников, не стремились ли кое-кого попросту «задеть кадиллом»? Попробуем без эмоций разобраться в наследии этой противоречивой личности.

Легче всего Поплавского «развенчать». Такое желание появляется и потому, что первые исследователи проявляют трогательную заботливость, хронически не воспринимая критику и при каждом удобном случае защищают своего подопечного. Много верных и горьких слов сказано Р. Гальцевой, в статье которой собраны едва ли не все негативные отзывы о писателе и сделана попытка на их фундаменте вывести общую оценку его деятельности. При этом допускается перекося в другую сторону, и Поплавский предстает расчетливым мошенником, чья «главная задача — выделиться»: «Наш герой в своем неустанном беге за славой, в своем нетерпеливом желании стать “общепризнанной знаменитостью”, о чем он мечтал вслух, никаких преград не знал и нажимал на все регистры сразу...»³.

Однако существовали и другие пути к признанию, которыми Поплавский сознательно не пользовался. Снискать расположение «стар-

ших» можно было не юродством, скандалами и знаменитыми черными очками, а, допустим, публичной лестью, до чего он почти не опускался. Поплавский был глубоко несчастной, нравственно ущербной личностью, не принимавшей обычаи этого мира, истерично ищущей оправданий. Следует говорить прямо: он был очень больной человек, в его здоровом, атлетичном теле ютился неприкаянный дух, что проявлялось, как отмечали многие современники, во всплесках затаенной агрессии, на редкость тяжелом взгляде, странном образе жизни. Компрометирующего материала на Поплавского собрано более чем достаточно, и об этом позаботились не только знакомые, но и он сам, откровенно рассказавший о своих неврозах, хулиганстве, пристрастии к наркотикам и алкоголю. Но вопреки всему и поверх всего этого у писателя были две вещи, позволяющие отнестись к нему с уважением: он обладал даром и имел собственную правду, во имя которой продолжал существовать.

Первые стихи Поплавского написаны еще в России и интересны прежде всего как факты творческой биографии автора. «Караваны гашиша» и «Стихи под гашишем» (1918) дают представление о пагубных привычках поэта, «Ода на смерть Государя Императора», «Мои стихи о водосвятии» и «О большевиках» (1920) характеризуют его общественные воззрения, причем последнее из этих произведений, думается, устанавливает своеобразный рекорд убожества политической лирики, завершаясь словами: «Вы сволочь и есть»⁴. В 1920 г. было опубликовано стихотворение «Герберту Уэллсу», две части которого противопоставлены одна другой — бодрые футуристические декларации в духе Маяковского сменяются усталым признанием сумасшествия современного человека.

С 1921 г. семья Поплавских поселяется в Париже, и начинающий поэт попадает в атмосферу «Монпарнаса», «международного прибежища неудачников, лентяев и упадочников всякого рода, пола и возраста»⁵. Здесь, по сути, и начинается трагедия Поплавского, если не брать в расчет его тяжелое детство и сложные отношения с родственниками. Слишком просто было бы объяснить все его несчастья тем, что он «попал в плохую компанию», но ясно, что поэт общался не с теми людьми, которые действительно могли бы ему помочь, скорректировать развитие его природного, дикого таланта. Увы, ему так и не удалось, как он «часто мечтал», «быть другом Тютчева, Рембо или Розанова»⁶. Поплавскому скорее повредили похвалы известных «покровителей молодежи» Г. Иванова и Г. Адамовича, их сомнительные идеалы и вкусы. Как писал В.Ф. Ходасевич, «увлекаясь жизненными и отчасти философическими проблемами, он остывал к проблемам литературным... Иными словами, работа над собою как человеком совершалась в нем не параллельно работе поэтической, как бы следовало, — а за счет этой второй работы и в

ущерб ей... В конце концов, ему угрожала опасность из субъекта литературной деятельности, поэта, превратиться в ее объект — в интересную и сложную личность, которая себя выражает в жизни...»⁷.

Известно, что Поплавский планировал опубликовать шесть поэтических книг: «Флаги» (вышла в Париже в 1931 г.), «Снежный час: стихи 1931—1935» (напечатан посмертно, как и последующие сборники, другом автора Н. Татищевым в 1936 г.), «В венке из воска» (Париж, 1938), «Дирижабль неизвестного направления» (1965, подготовлен потом в середине 1920-х годов), «Автоматические стихи» (1930—1933, обнаружен в архиве в 1998 г., составлен около 1934 г.), «Домой с небес, или Над солнечною музыкой воды» (по-видимому, неосуществленный замысел). Незадолго до смерти Поплавский подготовил план издания своего поэтического наследия, так что о нем имеется достаточно полное представление. Автор первой диссертации о Поплавском французженка Элен Менегальдо⁸ обозначает творческую эволюцию поэта как путь от футуризма к сюрреализму, от нередко «заумных» до «автоматических» стихов, верлибра и импровизации. Поэзия безусловно является наиболее ценной частью его творческого наследия, именно ей Поплавский обязан своей славой.

В книге **«Флаги»** собраны стихотворения 1923—1930 гг. Понять смысл ее заголовка и центрального образа помогает фрагмент из романа «Аполлон Безобразов», в котором один из героев говорит об особой форме покоя — «не о полной неподвижности и небытии, а об иной жизни, подобной жизни флагов на башнях, во время которой медленно зреет и повторяется какой-то глубинный и золотой процесс»⁹. Взгляд героя постоянно обращается вверх — туда, где трепещет и бьется знак другой реальности, доступной в снах и после смерти. Книга «Флаги» монотонна, здесь звучит один мотив, та самая тоскливая «парижская нота», убаюкивающая читателя до тех пор, пока мерное течение стиха не взорвется оглушительным образом. В знаменитом стихотворении «Черная Мадонна» (1927) поначалу ничто не предвещает трагических финальных строф:

Синевели дни, синевели,
Темные, прекрасные, пустые.
На трамваях люди соловели.
Наклоняли головы святые,
Головой счастливою качали.
Спал асфальт, где полдень наследил.
И казалось, в воздухе, в печали,
Поминутно поезд отходил... (С. 49).

Далее описывается народное гуляние, музыканты и военные, но эффектная концовка, несмотря на некоторые признаки неблагополучия в этом мире, вряд ли может получить рациональное истолкование:

Вдруг возникнет на устах тромбона
Визг шаров, крутящихся во мгле.
Дико вскрикнет черная Мадонна
Руки разметав в смертельном сне.
И сквозь жар, ночной, священный, адный,
Сквозь лиловый дым, где пел кларнет,
Запорхает белый, беспощадный
Снег идущий миллионы лет (С. 50).

По сути, «Флаги» — единая лирическая поэма, бессюжетная, выполненная в одной тоскливой тональности, причем стихотворения могут прямо продолжать друг друга, как «Девочка возвратилась, ангел запел наугад...» передает эстафету «Черному зайцу». Цветовую гамму книги образуют акварельные оттенки, мягкие, даже жеманные полутона (лиловый, розовый, фиолетовый, малиновый, сиреневый). Ограничен и набор постоянных образов, наплывающих снова и снова: море, стихия (буря, метель, дождь), Север (холод, лед, снег), роза, ангел, солнце, дух, музыка, граммофон, дирижабль (поезд, корабль). Почти обязательна в последних строфах стихотворений смерть в том или ином виде («Дух музыки», «Саломея» и многие другие). Цепь ярких, но не складывающихся до поры в единое целое образов, малопонятное бормотание венчается ясным выводом о смерти, поджидающей все сущее, скрывающейся где-то рядом. Одно из ключевых стихотворений книги — «Розовый час проплывал над светающим миром...» — содержит намеренно заостренное противопоставление видимого и подспудного:

Солнце сияло в бессмертном своем обаянье.
Флаги всходили, толпа начинала кричать.
Что-то ужасное пряталось в этом сиянье.
Броситься наземь хотелось, забыть, замолчать (С. 55).

Иногда стихотворение кажется необязательным комментарием к названию: удачные, глубокие заголовки (например, «В венке из воска») как бы и не нуждаются в дополнительных пояснениях. Здесь становится очевидной та своеобразная черта автора «Флагов», о которой писал Ходасевич в 1938 г.: «Поплавский идет не от идеи к идее, а 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...»¹⁰. Традиционный образ нередко трансформируется в его стихах для того, чтобы подчеркнуть важное несоответствие кажущегося и истинного. Кроме уже приведенных примеров, можно упомянуть в этой связи доброго волка, смертоносную весну, зловещего зайца, поющую и танцующую смерть («Dolorosa»). Особого внимания заслуживает восприятие света героем книги. В большинстве случаев это атрибут гибели: уже в первом стихо-

творении «Орлы» приходится «глаза от солнца увернуть» (с. 27), в «Серафите 1» свет уподобляется лезвию (с. 95), далее говорится о предсмертном сне и благотворном вечере («Стоицизм»), о том, что днем лучше спать («Целый день в холодном, грязном саване...»), жить в бесконечной ночи («Мир был темен, холоден, прозрачен...»); и это только часть примеров. Последняя строфа книги, завершающая и стихотворение «Солнце нисходит, еще так жарко...» (1930), не оставляет сомнений в том, что тьма предпочтительнее света:

Над башней проносятся поздние птицы.
Как быстро о солнце листва забывает.
Рука открывает святыне страницы.
Глаза закрываются. Боль убывает (С. 100)¹¹.

Ночью души находятся в раю, а с утра вынуждены возвращаться в земной ад («Жалость», «Розовый час проплывал...», «Детство Гамлета»). Понятно, что в таком контексте и смерть совсем не страшна: душа счастлива вернуться назад («Рукопись, найденная в бутылке»), настоящий праздник возможен лишь в ином мире («Смерть детей»), там игры и отдых, и даже елке приятно умереть («Девочка возвратилась, ангел запел наугад...»). Но все же и здесь, на земле, герой Поплавского находит отраду в творчестве. Зоопарк, в котором томятся души, изображен в стихотворении «Покушение с негодными средствами» (1925), посвященном Илье Зданевичу:

Так наша жизнь, на потешенье века,
Могуществом превыше человека,
Погружена в узилище судьбы.
Лишь пять шагов оставлено для бега,
Пять ямбов, слов мучительная нега
Не забывал свободу зверь дабы (С. 32–33).

Стихи Поплавского часто кажутся неряшливыми и дилетантскими, что зафиксировали многие рецензенты «Флагов». Набоков, в частности, был поражен количеством явных погрешностей, но в той же статье, где он делает вывод о поэтической беспомощности Поплавского, отмечен ни на что не похожий, пронзительный звук его лиры¹². Вот эта нота и делает его бесспорной величиной, не гениальным, но значительным поэтом масштаба Бальмонта, Волошина или Хлебникова. Бездарных произведений достаточно у всех названных, однако то, что ими сделано, их достижения не подлежат сомнению.

К созданию романа писатель часто приходит как к вершине, через малые прозаические формы. Стадию «разгона пера», накопления навыков, ученичества Поплавский со свойственной ему самоуверенностью миновал, сразу взявшись за сочинение трилогии. Вряд ли это пошло на пользу делу: увы, романы Поплавского — в значительной степени не-

удача. Перед нами именно «проза поэта» в худшем смысле этого словосочетания. Их не спасают смелые попытки писать «под Джойса», «подобно Прусту» или «как Андрей Белый», ибо то, что удавалось величайшим мастерам прозы XX в., в исполнении Поплавского, как правило, выглядит наивным и ненужным. Авторам «Улисса» и «Петербурга» было по силам оживить формальный прием, а вот создатель «Аполлона Безобразова» просто механически перенимал модернистские методы. Ошибочно думать, что публикации его художественной прозы в 1930-е годы помешали происки «врагов»: достоинства романов невелики, событием в литературной жизни русской эмиграции они не могли стать и закономерно не стали.

Оба романа (**«Аполлон Безобразов»**, 1926—1932, и **«Домой с небес»**, 1934—1935) напечатаны только в 1993 г., хотя отдельные главы из первого появлялись в журнале «Числа» еще при жизни автора. Важно помнить о том, что перед нами две части трилогии, завершить которую автор не успел. Поэтому судить об общем замысле следует с осторожностью, ибо то, к чему приводит Поплавский своего героя в финале «Домой с небес» — лишь промежуточный вывод, который мог быть отвергнут в третьей части («Апокалипсис Терезы»). Считается, что эти романы — почти автобиография, чуть ли не «человеческий документ», а суждения автора по данному вопросу противоречивы¹³. Как бы там ни было, можно поверить писателю в том, что они задуманы как «попытка оправдать Нашу жизнь, роскошную и тайную, необыкновенно трогательную и значительную и вместе с тем никакую — со стороны смотря...»¹⁴. Обратим внимание на прописную букву и загадочность, что свидетельствует о предельно серьезном отношении к обществу, изображенному в романах.

Аполлон Безобразов, как нетрудно догадаться, назван так не случайно: рассказчики и в первом, и во втором случаях и тянутся, и отталкиваются от него. Более того — на этого персонажа они пытаются переложить ответственность за все свои неудачи, хотя сам Аполлон не делает видимых усилий, чтобы им навредить. В первой части повествование ведется через некоего Васю (о том, как его зовут, читателю поведают лишь в 14-й главе, а всего глав 18). Это молодой эмигрант, поэт, недавно покинувший родных, страдающий от одиночества и бедности, чья душа «искала чьего-то присутствия», «искала защиты» (1993, 25). Именно рассказчик навязывает свое общество Аполлону Безобразову, затем обретает «зловещий нищий рай» на Монпарнасе. Характеристика Аполлона Безобразова, к которой Поплавский возвращается вновь и вновь, не делает этот образ вполне определенным. В качестве прототипов для него называют друзей автора И. Зданевича и А. Гингера, и вполне вероятно, что перед нами попытка объяснить для себя загадку вполне определенной личности. Однако фигура эта противоречива, ее очертания расплыв-

чаты: автор, например, то сообщает, что Аполлон вообще не читал книг, то упоминает о круге его чтения. Главная его особенность — предельная отчужденность от реальной действительности, постоянное фактическое «отсутствие», презрение к общепринятым ценностям. Окружающим он представляется «демоном», причем в романе сознательно делается акцент на «бесовской» сущности этого героя, его противостоянии Богу. Вася боится Аполлона, но не имеет сил отказаться от него и его мира.

Поначалу действие происходит в Париже, что позволяет Поплавскому показать специфический быт «дна» русской эмиграции, напоминающего шаблоны советского времени: «гниение» и «разложение», кабаки и разглагольствования о народе-богоносце. В пятой главе круг друзей пополняет Тереза (Вера), неоценимую помощь которой оказал именно Аполлон, равнодушный, казалось бы, ко всему на свете. Несколько глав посвящено рассказу о ее жизни, исключительно чистой и самоотверженной; возможно, она должна была стать центральным персонажем трилогии. Наивная, искренняя набожность Терезы сводит с ума священника Роберта и затем заставляет страдать Васю, безнадежно полюбившего святую.

Вскоре появляется новое лицо — Тихон Иванович Богомилов, которого все стали звать Зевсом за практическую хватку и солидный вид. В 10—13 главах Зевс помогает героям, истратившим последние деньги, обрести кров в загородном доме, а после они находят приют в замке «Аверроэса», странного немногословного человека, которого, видимо, тоже околдовал Аполлон Безобразов. Заключительные эпизоды этой истории посвящены разрушению связей между героями. Все они, кроме Зевса, существуют в каком-то полусне, пережевывают одни и те же теологические проблемы и не способны хоть чем-либо систематически заниматься. Впрочем, Аполлон увлекается исследованием старых подземелий, но и это ставят ему в вину, так как, рассуждают герои, зло тянется ко злу.

Скорое приближение развязки знаменует появление сумасшедшего Роберта: приводит его, кстати говоря, Вася, привечает Тереза, а пострадавшим в итоге оказывается Аполлон Безобразов. Почувствовав влечение Терезы к Аполлону, Роберт решает расправиться с мнимым соперником и пытается во время путешествия по горам сбросить того в пропасть. Безобразову удастся выстоять, но после победы он оказывается на узком уступе, откуда в одиночку спуститься невозможно. Здесь то и выясняется (глава 16), что он тоже человек, что ему на самом деле не хочется «уходить». Сознательно или нет, но Поплавский оправдывает Аполлона, причем занятно, что дела и мысли этого персонажа находятся в странном диссонансе с тем, что о нем думают окружающие. Обиды Васи на него, в сущности, необоснованны, ведь не сумел же Безобра-

зов оказать дурное влияние хотя бы на Зевса. В последней главе герои снова оказываются в Париже, Тереза уходит в монастырь, а Вася смиряется перед простонародным величием и «земляной верой» Богомилова. Заканчивается роман под тот же «печальный звук» дождя, которым он начинался, но теперь он не тревожит героя, а умиротворяет его душу.

Таким образом, виновность Аполлона Безобразова вызывает большие сомнения. В конце концов Вася страдает от собственного безволия, а рассказчик следующего романа вызывает еще более противоречивые чувства. Ходасевич очень точно написал, что «Поплавскому жизнь открывалась как слезная, мещанская драма, герои которой вызывают жалостливое сочувствие своему медленному, повседневному, безвыходному мучению»¹⁵. Именно так смотрит на мир Олег, «кофейный юноша», уподобляемый «человеку из подполья», от лица которого по большей части ведется повествование в романе «Домой с небес». Не хочется верить, что у него много общего с автором: что бы там ни говорили мемуаристы, Поплавский-поэт бесконечно выше истеричного, злобного Олега, сочиняющего, по сути, расширенный вариант «Распада атома» и поднимающегося над собой только в поэтических фрагментах.

Второй роман продолжает первый, а путаница с именем главного героя не касается остальных персонажей. Прошло шесть лет (время действия — 1933—1934), все герои изменились, кроме Аполлона, принявшего теперь обличье «студента теологии» (1993, 192). Олег, наделенный воспоминаниями Васи, едет к морю и там мучается от любви к девушке Тане. Проблема такова: могут ли любовь и счастье спасти от бессмысленной суеты Монпарнаса? Олегу кажется, что он ставит такой эксперимент. На самом же деле его любовь «большая» (1993, 224), он всерьез полагает, будто Бог ревнует его к людям (1993, 322, 329 и др.). Запутавшись в отношениях с Таней, он вновь бредет на Монпарнас и встречает там распутную особу из купеческой семьи по имени Катя. Олег открывает для себя ранее незнакомую «звериную жизнь» (1993, 258), но оказывается, что он к ней очень хорошо подготовлен, по крайней мере в той части, что относится к борьбе за существование. С Катей он расстается, так сказать, по идеологическим причинам — ее купеческая скупость вызывает у Олега «классовую» ненависть. В 8-й главе он снова сближается с Таней, вроде бы обретает душевное равновесие, пытается заработать, однако все рушится за один вечер (глава 9). Буря в его душе поднялась из-за пустяка, обычного непонимания, раздутого до вселенских масштабов. «Да, я — дегенерат, холуй, подхалим, сортирный писатель, но христианин. Пойми, скотина, христианин...» (1993, 319). Неудивительно, что остальные персонажи с трудом понимают Олега. Последняя глава романа содержит внутренний монолог, в котором главный герой «отвердевает» и «каменеет», готовится отомстить врагам и воз-

вращается туда, откуда пришел: в заключительном диалоге с Аполлоном выясняется, что «земля не приняла» возвышенного героя, он снова «в раю друзей» (1993, 339). Но именно Безобразов произносит здесь фразу, возможно, имеющую решающее значение для понимания книги: «И все-таки у тебя, там где-то, нагажено среди райских цветов» (1993, 329).

Олег не задумывается о том, что «стервами» оказались лишь две женщины, что мир больше Парижа, что он не один у Бога. Он вечно позирует, даже перед продавцами и случайными прохожими, его помыслы и размышления часто отвратительны, и, кроме того, есть одна у мистика мечта — купить радиоприемник и слушать весь мир. Не каждый презренный мещанин додумается до всего этого. Последняя надежда для Васи-Олега — Тереза, не показывавшаяся из-за стен монастыря во второй части, но, вполне возможно, ее выход в третьей должен был разрешить все вопросы.

Большим писателям принято прощать их недостатки, порой весьма существенные. Борис Поплавский — тонкий, оригинальный лирик с сильным голосом, которому очень не повезло. Долго искавший свое призвание Пастернак достиг большего, чем Поплавский, вовсе не потому, что превосходил его талантом. Просто не нашлось человека, немного подтолкнувшего бы это «цветочное дитя»¹⁶ на правильный путь. И тем не менее поэтическое наследие Поплавского, его боль и тоска останутся надолго именно потому, что истинное искусство сильнее любых «обстоятельств».

¹ *Цетлин М.* Борис Поплавский. «Флаги» // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 180.

² «Другие берега»: «...кстати, хочу тут покаяться, что слишком придрался к ученическим недостаткам Поплавского и недооценил его обаятельных достоинств» (*Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. СПб., 2000. С. 317). «Память, говори»: «Я не знал умершего молодым Поплавского, далекую скрипку между близких балалаек. Его заунывного звука я никогда не забуду, как никогда не прощу себе раздраженной рецензии, в которой напал на пустяковые недочеты его неоперившихся стихов» (*Набоков В.В.* Американский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. СПб., 1999. С. 564).

³ *Гальцева Р.* Они его за муки полюбили // Новый мир. 1997. № 7. С. 220.

⁴ *Поплавский Б.Ю.* Сочинения. СПб., 1999. С. 254. Далее стихотворения Поплавского цитируются по этому изданию с указанием номера страницы в тексте.

⁵ *Ходасевич В.* Жалость и «жалость» // Звезда. 1995. № 2. С. 96.

⁶ *Поплавский Б.* Неизданное: Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М., 1996. С. 285.

⁷ *Ходасевич В.* Два поэта // Звезда. 1995. № 2. С. 102.

- ⁸ «Воображаемая Вселенная Бориса Поплавского». Фрагмент опубликован в журнале «Литературное обозрение» (1996, № 2).
- ⁹ *Поплавский Б.* Домой с небес: Романы. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 118. Далее прозаические произведения Поплавского цитируются по этому изданию с указанием в тексте года выхода и номера страницы.
- ¹⁰ Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб., Дюссельдорф, 1993. С. 179.
- ¹¹ Э. Менегальдо упоминает, что «Поплавский, принимающий наркотики с юности, должен был страдать от дневного света» (Литературное обозрение, 1996, № 2, с. 23).
- ¹² Борис Поплавский в оценках... С. 167–168. Показательно, что и здесь Набоков словно поправляет Поплавского, цитируя не книжный вариант строки («как ужасны огромные жизни»), а ее журнальную версию, напечатанную в «Современных записках» — «орлиные жизни» (см. комментарии С.А. Ивановой к изданию: *Поплавский Б.Ю.* Сочинения. СПб., 1999. С. 372).
- ¹³ См.: *Аллен Л.* Домой с небес. О судьбе и прозе Бориса Поплавского // *Б. Поплавский Домой с небес: Романы.* СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 17–18.
- ¹⁴ *Поплавский Б.* Покушение с негодными средствами. М.; Дюссельдорф, 1997. С. 106.
- ¹⁵ *Ходасевич В.* Два поэта // Звезда. 1995. № 2. С. 102.
- ¹⁶ В 1960-е годы Набоков говорил американскому слависту С. Карлинскому о Поплавском: «Он был, в конце концов, первый хиппи, настоящее цветочное дитя» (*Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. СПб., 2000. С. 836).

«МОЛОДАЯ» ПОЭЗИЯ

Определяя особенности поэзии русского зарубежья, невольно вспоминаешь слова, написанные О. Мандельштамом в Советской России как раз в начале 1920-х годов: «Возвращаясь к вопросу о том, едина ли русская литература, и если да, то каков принцип ее единства, мы с самого начала отбрасываем теорию улучшения. Будем говорить только о внутренней связи явлений, и прежде всего попробуем отыскать критерий возможного единства — стержень, позволяющий развернуть во времени разнообразные и разбросанные явления литературы. Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, может быть признан только язык народа, ибо все остальные критерии сами условны, преходящи и производны»¹.

Для поэзии эмигрантской, выдвинувшейся на грань языковой ассимиляции, этот критерий становится не просто ведущим, но превращается в своеобразный лингвистический и нравственный императив. «Русский поэт в эмиграции, — пишет В. Крейд, — не столько географическое, сколько психологическое состояние. Родная речь и связанные с ней

диапазон чувств, тип сознания, способ восприятия — вот все, что у него есть»². Поэтому заявления о безграничности творческой свободы в эмиграции выглядят несколько преувеличенными, во всяком случае вызывают настороженность, учитывая степень громкости, с которой они делались и делаются. Свобода эта не может быть безгранична хотя бы потому, что регламентирована состоянием и способностями родного языка — и деклассированная речь русской эмиграции вряд ли к ней располагала. Ни один из выдающихся поэтов эмиграции о безграничности этой свободы не пишет и не говорит. Более того, такие противоположные по эстетическим взглядам авторы, как Г. Адамович и В. Ходасевич, своей полемикой опровергают это расхожее убеждение. Эмиграция, напротив, со всей очевидностью доказала, что, во-первых, творческая свобода по-настоящему оказывается доступна только единицам и приобретается ценой неимоверных внутренних усилий (М. Цветаева, В. Ходасевич, В. Набоков), а во-вторых, что она мало общего имеет с художническим произволом и нуждается в достойной инкрустации, мастерской оправе.

Осознание миссии эмиграции быть не в изгнании, а в послании оказалось уделом немногих. И послание это трагично по своей сути: большинство надежд не сбылось, многие ожидания не оправдались. Только ценой разоблачения иллюзий достигается то самое providенциальное прозрение, которое делает Г. Иванов:

Хождение по мукам, что видел во сне —
С изгнаньем, любовью к тебе и грехами.
Но я не забыл, что обещано мне —
Воскреснуть. Вернуться в Россию — стихами.

Даже в 70-е годы XX в. некоторые эмигрантские авторы не вполне свободны от этих иллюзий. Преувеличенными и наивными кажутся слова Ю. Иваска об эмигрантской поэзии: «Я убежден, недобросовестную хулу партийных скалозубов сменит хвала миллионов читателей, открывающих в России незнакомую им зарубежную литературу»³. Расчет на многомиллионную аудиторию сравним с растиражированностью книг образцово-благополучных советских поэтов и снижает не столько качество чтения, сколько степень ответственности авторов за произнесенные слова. Еще в 1936 г. в предисловии к антологии эмигрантской поэзии «Якорь» Г. Адамович писал: «Сборник обращен скорей к будущему... будущее найдет общее наше оправдание»⁴. Еще тогда становится отчетливым упование на *общее* оправдание вместо персональной ответственности каждого поэта в отдельности. А ведь при всей схожести унижительных и бедственных обстоятельств изгнания, каждый из авторов, безусловно, воспринимал и оценивал его по-своему.

Оттого и нельзя судить о поэзии эмиграции по составу тем и образов — они будут более или менее идентичны: оторванность от родной

земли, ностальгия по утраченной отчизне, переживание собственного одиночества. У некоторых даже появляется в стихах воспроизведение быта чужбины. Конечно, такие темы придают единство литературному творчеству нескольких поколений поэтов-эмигрантов, располагают к рассмотрению поэзии изгнания в качестве «единого текста». Однако искусство поэзии, как скажет *другой* поэт-эмигрант, И. Бродский, это «частное предпринимательство», лишенное какой-либо корпоративной предприимчивости, тем более — коллективного производства. Когда Овидий пишет «Скорбные элегии» о *своем* изгнании, он осознает прежде всего прочего уникальность своего опыта и неповторимость подневольно возникшей темы. Кстати, как это ни странно, ни один из сколько-нибудь заметных поэтов эмиграции при полной аналогичности обстоятельств изгнания не сравнивает себя с римским элегиком. А ведь, казалось бы, именно такая поэтическая модель должна была стать наиболее актуальной и востребованной в литературе рассеяния. Географическая удаленность от метрополии, жизнь в чужой культуре, несправедливость изгнания, невозможность возврата и надежда на «помилование» — вот те компоненты, которые сближают судьбу Овидия с обстоятельствами поэтов русского зарубежья.

Одно из отягчающих обстоятельств эмиграции состоит также в том, что ее многочисленность породила массовую усредненную литературу о потерянной России и надсадной ностальгии по ней. На этом всеобщем фоне наиболее выигрывают лишь те авторы, которые заведомо отказываются от темы географического изгнанничества, переводя его на язык метафизических соответствий: М. Цветаева, Г. Иванов, В. Набоков, В. Ходасевич. Особенно остро с начала 30-х годов обозначается проблема читателя, стремительно превращаясь в одну из трагедий эмиграции. «В нормальной жизни у каждой писательской группы, — отмечает Г. Иванов, — есть более-менее свой читатель; его уровень, его вкусы — более-менее известны, писатель хоть приблизительно знает, к кому он обращается, и это делает возможным какой-то общий язык, общий подход»⁵. В эмиграции же, считает поэт, «читательская масса окрашена в один цвет — безразличной усталости, а усталость не только внешне рифмуется с отсталостью. В литературе она ищет развлечения и условности»⁶. Заметим, что Г. Иванов имеет в виду не столько отсутствие читателя как такового, сколько качественный состав все-таки имеющейся аудитории.

Схожие мысли, что весьма знаменательно, высказывает О. Мандельштам в статье 1923 г. «Выпад»: «Ничто так не способствует укреплению снобизма, как частая смена поэтических поколений при одном и том же поколении читателей. Читатель приучается чувствовать себя зрителем в партере; перед ним дефилируют сменяющиеся школы... У него появляется совсем уже необоснованное сознание превосходства — постоян-

ного перед переменным, неподвижного — перед движущимся»⁷. Помимо того, что это высказывание располагает к мысли о синхронном и идентичном формировании советской и эмигрантской литератур, оно еще и проясняет «механизм» читательского безразличия в условиях эмиграции. Преимущество эмигрантской поэзии простирается в прошлое довольно далеко, особенно в творчестве представителей «старшего» поколения. Эта чрезмерная компетентность «старших» в поэзии Серебряного века как раз и позволяет выявить читательскую несостоятельность поколения. По уму, образованию и зрелости оно могло оказаться выше поколения «детей», но именно по этой причине и не предъявило «младшим» строгих вкусовых требований. Упадочность общественного вкуса подтверждается, хотя и косвенно, мизерными тиражами стихов: «На Западе» Адамовича выходит тиражом в 200 экз., «Сияние» З. Гиппиус — 200 экз., «Отплытие на остров Цитеру» Г. Иванова — 300 экз., «Полустанок» А. Несмелова — 150 экз.

Если поколение читателей осталось прежним, тем же, что и в России, то поколение писателей сменилось — и оказалось невостребованным, особенно на рубеже 20—30-х годов. Об этом часто сокрушается Ходасевич, едва ли не единственный из старшего поколения писательской эмиграции, говоря о патологическом и пагубном невнимании к молодым авторам: «Отсутствие веры в жизнь, в себя, в самое творчество (и не только в это) лишь отчасти составляет вину молодежи. В не меньшей, а может быть, и в еще большей степени на пути безверия и отчаяния толкают ее силы внешние, лежащие за пределами Монпарнаса. Я разумею то поразительное равнодушие, которое проявляет эмиграция к своей молодой словесности»⁸. Ее не читают, потому что она не соответствует изменчивым вкусам Серебряного века, когда бурная смена поэтических школ в России, своеобразная мода на изысканную и экзотическую поэзию символистов породили читателя сколь эрудированного, столь и поверхностного, ищущего в тексте неожиданных эффектов. «Внутренняя неслучайность» затухания литературной жизни Парижа к середине 30-х годов как раз и связана с гегемонией «старого» читателя — читателя Серебряного века, который по инерции продолжал ожидать от поэзии впечатляющих, но «дешевых» потрясений, литературного эпатажа, не слишком взыскательно относясь к поэтической небрежности. Этим, пожалуй, можно объяснить секрет популярности «Парижской ноты», хотя по своей внутренней трагической сущности она была весьма далека от экспериментаторства.

Литературная полемика Адамовича и Ходасевича, по сути, сводится не только к вопросу о соотношении художественного мастерства и «биографического факта», но и — в подтексте — к проблеме читателя, которого (вспомним любимого Ходасевичем Пушкина) надо было еще

«воспитывать». Литературно-критическая деятельность автора «Европейской ночи» — это не только сугубая декларация творческого принципа, но и попытка «возделывания» в читателе взыскательного вкуса, без которого девальвация писательского таланта так же неизбежна, как при недоверии к своему дару. Поэтому «ошибочность внутреннего пути», которым, по мнению Ходасевича, пошел Поплавский, может быть объяснена и отсутствием требовательного, разборчивого читателя. Полуроботованная в литературном отношении интеллигентская масса с сомнительными представлениями о лиризме, утратившая чувство родного языка еще до эмиграции, боготворя «туманность» символизма или футуристический языковой беспредел, в изгнании оказывается способна преимущественно на оскорбительное небрежение поэзией, величественное невнимание в ее адрес. Поэтому «учительство» становится неотъемлемой частью литературной жизни Парижа и — частично — всей эмиграции: поэтические сообщества, подобно Цеху поэтов Н. Гумилева, «вербуют» не столько стихотворцев, сколько формируют (точнее, пытаются сформировать) читательскую среду и протестуют против произвольного истолкования поэзии в критике. Наиболее убедительным примером здесь может служить группа «Перекресток», исповедующая художественные принципы В. Ходасевича.

Однако уже ко второй половине 30-х годов наблюдается заметный спад в прежде интенсивной деятельности поэтических объединений. Объясняется он не только изменениями в политической карте Европы, инфляцией франка, растущей безработицей, слишком ощутимой в русской эмигрантской среде, или даже естественной сменой писательских поколений. Истолковывать подобное затухание литературной жизни следует скорее внутренними, лингвистическими причинами. Инерции акмеизма, в том числе и в области поэтического вкуса (который, справедливо признать, был наиболее взыскательным), хватило примерно на 20 лет эмигрантской жизни, после чего языковые ресурсы, особенно парижской поэзии, оказались исчерпанными.

Поэзия эмиграции, оторванная от русской языковой среды, конечно, пыталась искусственно создать ей некоторую эквивалентную замену, однако всего многообразия словаря воспроизвести не смогла. Эмигрантское общение, а — соответственно — и творчество, существовали благодаря интеллигентской речи, подпитывавшейся в лучшем случае интеллигентским же монпарнассским жаргоном. За пределами поэтической досягаемости остается разговорный язык, городское и сельское просторечие, диалекты. Наибольшую жизнеспособность продемонстрировали именно те авторы (а не группы!), которые пошли не по пути сюжетно-тематических решений, но обратились к лингвистическому аспекту стихотворного языка и осуществляли движение по направле-

нию к его незадействованным пластам: речи фольклора, языку древнерусской литературы, «корнесловию» (эти свойства в высшей степени присущи поэтическому языку М. Цветаевой), а также научной терминологии и понятийному аппарату философии. В этом отношении, действительно, можно согласиться со словами В. Крейда о том, что «одно из метафизических предназначений этого культурного рассеяния состояло в грандиозной абсорбации глобального культурного (и языкового, добавим мы. — С.К.) опыта»⁹.

Поэтическая речь только тогда осознает свою полноценность, когда не идет на поводу усредненного разговорного образца. Она всегда в конфронтации с языком «большинства» — газетно-журнально-беллетристическим. При огромном количестве разнородных периодических изданий и языковом «герметизме» изгнания опасность выработки этого своеобразного «эсперанто» эмиграции резко возрастала, особенно в Париже, где была сосредоточена по меньшей мере треть всего литературного рассеяния.

Поэтому закономерным выглядит перемещение интенсивной поэтической жизни из центра (Парижа) на периферию (Прага, Белград, София и даже Берлин конца 20—начала 30-х годов), где возможность ассимиляции чужим языком — из-за малочисленности диаспоры — ощущалась гораздо острее, чем в метрополии. Жизнестойкость окраин, таким образом, связана с большей лингвистической изоляцией и ощущением единства с родиной благодаря русскому языку, а не политическим идеям, общественным движениям либо эстетическим концепциям. Из многочисленных поэтических сообществ эмиграции наиболее заметными и влиятельными оказываются «Палата поэтов», «Скит поэтов», «Кочевье», «Парижская нота» и «Перекресток».

«Палата поэтов» — одно из ранних эмигрантских литературно-художественных объединений, созданное в Париже в 1921 г. поэтами А. Гингером, Г. Евангуловым, В. Парнахом, М. Струве, М. Таловым и С. Шаршуном. Целью объединения было собирание сил, рассеянных в изгнании, поиски новых путей творчества. Формой деятельности «Палаты поэтов» стали вечера, проходившие в кафе «Хамелеон» на Монпарнасе по воскресеньям, а затем по четвергам. В них участвовали Б. Божнев, Дон-Аминадо, Б. Поплавский, В. Познер, другие поэты, художники, режиссеры, актеры и музыканты. Всего было проведено 17 вечеров: первый состоялся 7 августа 1921 г., последний — 5 января 1922. Главной и неизменной частью вечеров было чтение поэтами своих произведений, но устраивались и тематические вечера — посвященные А. Блоку, неизданным стихам из Советской России, искусству дадаизма. «Палата поэтов» имела свое издательство, в котором вышли сборники стихов А. Гингера «Свора верных» (Париж, 1922) и Г. Евангулова

«Белый духан» (Париж, 1921). В силу кратковременности существования «Палата поэтов» явно выраженной программы не имела, но положила начало организации творческих групп в русском зарубежье.

Следующим по хронологии возникновения объединением стал **«Скит»**, или первоначально **«Скит поэтов»**, который объединил молодых русских поэтов, а затем и прозаиков в Праге. Возглавляемый А.Л. Бемом «Скит» просуществовал с 1922-го по 1940 г. В конце 1921 г. С. Рафальский и Н. Дзевановский основали в столице Чехии «Литературно-художественный кружок», который просуществовал всего несколько месяцев, до начала 1922 г. После переезда А. Бема в Прагу Рафальский пригласил его на заседание кружка. Датой основания «Скита поэтов» можно считать 26 февраля 1922 г., когда в одном из эмигрантских общежитий Праги А. Бем прочитал доклад на тему «Творчество как вид активности». После 1928 г. название трансформируется в «Скит», что более соответствовало составу участников, поскольку еще в 1922 г. при кружке была создана прозаическая секция «Мастерская слова». Идею названия инициатор и бессменный руководитель объяснял стремлением объединить литературных деятелей Праги, противопоставив парижским поэтам самостоятельную программу, что вызвало на начальном этапе определенную замкнутость в характере работы. За все 19 лет существования объединения через него прошло около 50 постоянных участников, не считая гостей и друзей «Скита», но, согласно сохранившемуся списку под названием «Четки», официальными членами являлись только 36 участников.

Рабочие собрания «Скита» проводились раз в неделю, позднее — раз в месяц. На протяжении всего времени в рабочем журнале велись стенограммы заседаний — сначала рядовыми участниками объединения, а затем самим А. Бемом. Доклады и сообщения читали как сами скитовцы, так и приглашенные авторы. Со дня основания объединения по 1938 г. включительно было прочитано более 70 докладов, причем треть из них была сделана А. Бемом. В 20-е годы основным содержанием докладов были теория литературы, прежде всего поэтика, история русской литературы, главным образом XX в. (Н. Гумилев, А. Ахматова, В. Хлебников, Б. Пастернак), и Пушкин. Большое внимание тем не менее уделялось и русской зарубежной литературе, а также проблемам художественного перевода и вопросам современной западной литературы, в частности, творчеству М. Пруста. В 30-е годы в темах докладов начинают преобладать проблемы критики. Однако главной целью собраний было чтение оригинальных произведений и их строгий критический разбор. Кроме собственных произведений, участники объединения читали свои переводы с чешского языка. Каждый год (иногда дважды в год — весной и осенью) проводились открытые собрания — литератур-

ные вечера, на которых скитовцы читали свои произведения. За все время существования «Скита» состоялось около 30 таких публичных выступлений.

С 1929 г. «Скит» с большими трудностями начал издавать свои произведения в серии «Скит: Стихи и проза», однако попытки скитовцев создать в 30-е годы в Праге собственное литературное периодическое издание оказались неуспешными.

Несмотря на то что сам Альфред Людвигович Бем (1886—1945) поэтическим творчеством не особенно увлекался, его главенствующая роль в «Ските» определялась и благодаря литературной критике и полемике. Так, например, Бем, возмущенный «Комментариями» Адамовича (вышедшими в первом и втором/третьем номерах «Чисел» за 1930 г.), особенно «противоположением Лермонтова Пушкину», а также выражением «гершензоновская ахиня», написал в качестве опровержения целую статью «Кульٹ Пушкина и колеблющие треножник», которая положила начало многолетней односторонней полемике А. Бема с Адамовичем. Причем Бем выступает здесь не со своих личных позиций, а со своеобразной декларацией корпоративных интересов «Скита». Так, например, говоря о ситуации изгнания, он настойчиво утверждает мысль о значении русской культуры и, в частности, творчества Пушкина для Запада: «Наше изгнание поставило нас в новые отношения к Европе. Мы входим в ее повседневную жизнь, соприкасаемся, каждый в своей области, с ее культурным слоем в порядке будничного общения. Я знаю, что все мы с чувством большого огорчения говорим о замкнутости западной жизни, о невозможности проникнуть в тщательно отгораживаемый мир чужой жизни <...> За прошедшие годы у каждого завязались какие-то связи, почти каждый приносит в западную жизнь свое понимание явлений русской культуры»¹⁰. А. Бем говорит в статье, по сути, о культурной изоляции, в которой оказались русские эмигранты. И ее преодоление становится одной из главных задач русского изгнания. Неслучайно он выражает радость по поводу того, что «русская интеллигенция все чаще рассматривает торжество русской культуры как торжество культуры славянской, что праздник культуры русской становится тем самым праздником культуры славянской. И утверждение гения Пушкина есть торжество не только русское, но и всеславянское»¹¹.

Исконное единение славянских культур, та внутренняя «спайка», которой она сейчас лишена, становится частью программы поэтического сообщества. Бем видит в этом историческую миссию эмиграции, поэтому усматривает в «Комментариях» Адамовича предательство интересов многовековой русской культуры, а в деятельности парижских поэтов и критиков (читай: «ноты») — «интеллигентский нигилизм». Постепенно полемика переводится на вопросы стиля, что само по себе

показательно: стиль — способ выражения мировоззрения. Отсутствие стиля у Адамовича истолковывается как поверхностность убеждений: «Это эстетствующее перебрасывание мыслями, над содержанием которых нельзя не задуматься, это сочетание плоского бессмыслия с глубокими мыслями, это снобское неуважение к читателю и самолюбование собою находится в таком глубоком несоответствии с нашей трагической, по самому существу своему, эпохой, властно требующей своего *строгого и сурового в своей трагичности стиля* (курсив наш. — С.К.), что вызывает непроизвольное чувство отталкивания»¹².

Бесстильность вдохновителя «ноты» проецируется и на младшее поколение поэтов, о котором в 1934 г. А. Бемом будет сказано: «Объединяет их, пожалуй, то, что они хотят своей поэзией больше “сказаться”, чем “сказать”. Поэзия для них не активный процесс преобразования мира через собственное его постижение, а только “отдушина” для личных переживаний»¹³.

Продолжая полемику с Адамовичем в 1935 г. (в связи с выходом в свет очередных фрагментов «Комментариев», но уже не в «Числах», а в «Современных записках»), А. Бем обращает внимание на неприемлемые для «Скита» положения «жизненной и творческой философии» Адамовича: «“Комментарии” Г. Адамовича задевают уже не только репутацию “отдельных эмигрантских группировок”, а ставят под вопрос ценность и смысл существования каких бы то ни было группировок вообще»¹⁴. И далее он продолжает, указывая на симптомы «болезни» Адамовича, видя в них «явления порядка общественного»: «...основной симптом его болезни — это “распад” личности, потеря единства, целостности <...> Распад личности, по его убеждению, в условиях европейской культуры сегодняшнего дня не только неизбежен, но и законен... Другой симптом — и чрезвычайно существенный: неверие, невозможность осмыслить жизнь, найти ей высшее оправдание <...> Душевно опустошенный, он свою “роковую пустоту” распространяет на весь мир. И те, кто ищет выхода на путях оздоровления, а не “загнивания”, для него превращаются в “охранителей”, в слепцов, которые не понимают роковой болезни»¹⁵.

Показательно, что в очередной раз «распад личности» связан у А. Бема с вопросами стиля: «Ведь стилистически, — пишет далее он, — это близко к “Запискам из подполья”. И этот почти бред больной души “нового человека” выдается за “комментарии” к современности, за объективный анализ нашей действительности!»¹⁶.

Безответная полемика А. Бема с Адамовичем воспринимается участниками «Скита» как программа объединения под знаком национальной традиции, монументального «сурового» стиля и единства творческой личности. Реализуется она среди «братьев и клира» по-разному — в за-

висимости от меры одаренности и поэтического трудолюбия. Однако единой она все-таки не становится, хотя проекты программы действительно разрабатывались (например, В. Морковиным). Сам А. Бем видел в «Ските» вольное содружество, объединенное общностью поэтического восприятия, и опасался, что наличие «манифеста» привело бы к развалу объединения. Среди разнообразных предпочтений из поэзии Серебряного века (Н. Гумилев, Б. Пастернак, М. Цветаева, С. Есенин, В. Маяковский) единственным непререкаемым авторитетом среди классиков оставался А. Пушкин.

Одним из заметных и талантливых поэтов «Скита» справедливо считалась **Алла Сергеевна Головина** (1909—1987), сестра поэта А. Штейгера, жена скульптора А. Головина. В 1920 г. она покинула Россию, окончила русскую гимназию в Моравской Тршебове (Чехословакия). В Чехии Головина начала писать стихи и познакомилась с М. Цветаевой, переписка с которой длилась до 1939 г. Печататься Головина начала в 1931 г. в пражском журнале «Воля России», затем публиковалась в «Современных записках», газетах «Руль», «Возрождение», «Россия и славянство». Ее стихи также печатались в альманахе «Круг», сборниках «Скит», «Содружество», антологиях «Якорь», «На Западе», «Муза Диаспоры». В серии книг «Скита» вышел ее единственный прижизненный сборник «Лебединая карусель», который получил довольно высокую оценку В. Ходасевича. В статье «Новые стихи» о нем было сказано: «Головина очень молода поэтически. До зрелого мастерства ей нужно еще пройти порядочно, но зачатки мастерства, воля к нему у нее уже есть. Это прежде всего сказывается в том, что она умеет владеть воображением и сюжетом. Каждая пьеса ее задумана и выполнена с тем единством художественной воли, с тою ответственностью перед собственным замыслом, без которых поэзии быть не может...»¹⁷.

И действительно, своеобразная поэтическая изоляция от литературной жизни Парижа выгодно отличает стихи А. Головиной. Одно из главных достоинств ее стихов — обширность словаря, интерес к разным лексическим пластам русского языка, начиная с разговорного и заканчивая речью фольклора. Если девальвация «Парижской ноты» объясняется не столько унылой тональностью и однообразием тематики, сколько скудостью речевых ресурсов, то поэзия А. Головиной отмечена щедростью, едва ли не великолепием словесных средств. У начинающей еще поэтессы тематика напрямую оказалась зависима от избранной лексики. Речевое многообразие в «Лебединой карусели» порождает широту предметно-тематического диапазона. Так, например, урбаническая лексика располагает автора к написанию городской элегии. Все эти *железобетоны, стекло, карнизы, квартиры, улицы, мосты, парадные, паркет* и даже *железные листы крыш*, сопутствуя лирическому переживанию, прида-

ют ему точность не столько топографическую, сколько психологическую:

В городские сады возвращаются птицы,
И у кактуса сбоку — веселый бутон.
Ночью рифмы влетают сквозь черепицы,
Разбивают стекло и железобетон.

Пусть волокна паркета прохладны и сыры —
Я уже задыхаюсь от высоты.
Потолок раскрывают четыре квартиры,
И на крыше железные тают листы.

Только ночью такой: городской и внешней —
Можно видеть от радости и тоски,
Что квартиры похожи совсем на скворешни,
А балконы качаются, как гамаки¹⁸.

Работа с фольклорным материалом также существенно расширяет лексический диапазон и придает стиху если не интонацию плача, то, по крайней мере, причитания. Хореические и дактилические «всхлипывания» и уменьшительно-ласкательные суффиксы обеспечивают стиху А. Головиной лирическую взволнованность, хотя и не без некоторой размытости эмоционального фокуса:

Вот была я тут и не была:
Шито-крыто. Тут метелица мела,
Закружила степь не с раннего ль утра?
Вот была тут препотешная игра.
Ни следочка, ни платочка, ни косы, —
Колеи — полозьев — синей полосы...
А за кем ты ехала в метель?
Разве дома не тепла была постель?
Изразцовая топилась жарко печь,
Даже было и кому тебя беречь.
Так пеняйте ж на себя. В сугробе спи
В белой, белой успокоенной степи.
Нет тебе могилочки-холма.
Совесь, как зола, твоя — бела (3, 79).

К непосредственному изъятию эмоций располагает также обильное использование разговорной лексики, которая предопределяет естественное течение поэтического слова и создает интонацию непринужденного, нефорсированного говорения. Сочетание этих двух — фольклорной и разговорной — речевых тенденций и придает стихам Головиной оригинальность и неподражаемость манеры:

Выкрал — не выкрал, волей — неволей,
Только с тех пор в пещерах жила
И над своею, над бабьею долей
Горькие слезы ночами лила...

...Все он молился за убиенных,
За ослепленных, за брошенных жен.
С голоду-холоду умерших пленных,
Тех, что поперли ему на рожон.
Даже не знал, что белобандиты,
Урки, попы или профессора
Снегом таким же будут покрыты,
Будут трудиться — молиться с утра... (3, 80).

Вследствие явной ориентации стиха на фольклорную традицию, возникшую, разумеется, не без влияния М. Цветаевой, стих Головиной не обладает прочной фактурой, как, например, у И. Голенищева-Кутузова, но зато отмечен «гимнастической» гибкостью, большой эластичностью и передает текучесть эмоциональных состояний. И в то же время фольклорное начало не сводится у поэтессы к сугубо орнаментальной, прикладной функции, но за счет смешения с традицией разговорного языка порождает эффект драматизации речи и лирического переживания.

Менее убедительными и удачными кажутся стихотворные опыты **Сергея Рафальского** (1896—1981). Именно опыты, поскольку он оказывается не чужд поэтического экспериментаторства. Сергей Милич Рафальский родился в семье священника, учился на юридическом факультете Петроградского университета, а с 1915 г. даже принимал участие в работе партии «Народная свобода». К 1920 г. оказался на территории, отошедшей по Рижскому мирному договору к Польше, а в конце 1921 г. переехал в Чехословакию. В 1924 г. С. Рафальский выпустил сборник стихотворений «Август», кроме того публиковался в берлинских «Сполохах» (1922), в рижских «Перезвонах» (1926), в пражском журнале «Своими путями» (1926).

В стихах С. Рафальского мелодика превалирует над ритмикой, интонация эмоциональная главенствует над логической. Выделенными и подчеркнутыми оказываются самые неожиданные слова и паузы, что на письме выражается причудливым расположением слов (столбиками и лесенками) и нестандартными знаками препинания, самыми частыми из которых становятся многоточие, тире и восклицательные знаки:

Трудно поверить!
 Что дым в бесконечность,
вечер осенний уходит прочь...
И вот уже падает ночь
пустая, как вечность,
где ни в одном окне свет не горит,
в паркете квадрат ни один не скрипит,
даже не бродит бесплотный дух,
не шебаршит и голодная мышь —
мир нем —

мир глух —
мертвая тишь.
Вечная память всем!..¹⁹

Единство лирического «я» задается сплошной интонационной мелодией, которой поглощаются другие отдельные элементы стиха: образы, ритмы, созвучия. Ритм и рифма в рамках этой интонационной волны не приобретают самоценности, а служат вспомогательными средствами для поддержания ее беспрепятственного течения:

И на фоне садов раззолоченных
среди единственных, как Джиоконда, куртин —
оскорбительнее пощечины
господин
манекен с несложным механизмом,
с бутербродным радикал-социализмом
твой супруг —
свободный гражданин! (С. 410)

Мелодическая аморфность, аритмичность достигаются у Рафальского интенсивным смешением регулярных и нерегулярных метров, преобладанием дольника, тактовика и акцентного стиха над традиционными силлабо-тоническими размерами:

...Над Версалем вечереет —
осень...
В аллеях —
листья шуршат как ушедших шаги...
И кажется, что на откосе
веером веет...
Не украшай бытия и не лги! (С. 411)

Интонационная произвольность и ритмическая необязательность влекут за собой и строфическую аморфность, в которой отчетливо просматриваются традиции поэзии А. Белого и В. Маяковского. У «мелодического стихосложения» С. Рафальского обнаруживается еще одна немаловажная особенность: мелодика способна охватить любой лексический материал — от жаргона и просторечия до высоких старославянских низмов, может обслуживать любую тематику и проблематику, охватывая ее интонационным единством лирического «я». Но именно в этом заключается ее подкупающая легкость и простота: стих утрачивает твердые очертания, скрадывая не только психологическую нюансировку, но и многочисленные технические погрешности.

Еще одним объединением авторов, существенно повлиявшим на литературную жизнь эмиграции, стала группа «**Кочевье**», основанная весной 1928 г. И по определению ее создателя Марка Слонима, являвшееся «свободным литературным объединением» «Кочевье» ориентировалось прежде всего на литературную эмигрантскую молодежь, кото-

рая охотно посещала «четверговые» вечера в Таверне Дюмениль на Монпарнасе. Слоним поставил цель сделать «Кочевье» свободной литературной трибуной, лишенной каких-либо групповых или партийных пристрастий. Одну из своих основных задач он видел в необходимости изучения литературы метрополии — русской советской литературы, в частности, лучших произведений русских писателей 1920-х—начала 1930-х годов: В. Катаева, М. Зощенко, Ю. Олеши, Л. Леонова, В. Маяковского, М. Горького и др. Объединение устраивало вечера, посвященные как эмигрантским, так и советским писателям, а кроме того, доклады, диспуты, «вечера устных рецензий» и коллективных чтот. Предметом обсуждений была и политика ВКП(б) в области литературы, и наиболее заметные работы советских литературоведов и критиков. Сам Слоним выступал с ежегодными обзорами советской литературы, но главным образом на заседаниях проходил критический разбор произведений членов объединения. Практиковались и коллективные вечера, и персональные творческие выступления. Кроме того, на заседаниях «Кочевья» слушали доклады о творчестве писателей-эмигрантов: Г. Иванова, А. Ремизова, Б. Зайцева, В. Ходасевича, И. Бунина. Всего с 1928 по 1938 г. в объединении было проведено 104 вечера, в которых активно участвовали представители самых разных литературных групп: Б. Поплавский, Г. Газданов, А. Гингер, А. Присманова, В. Андреев, В. Варшавский, А. Ладинский, Б. Божнев и др.

По словам Ю. Терапиано, такая литературная лояльность по отношению к составу выступающих и обсуждаемых объясняется как раз отсутствием строгой программы: «Никакой определенной идеологии “Кочевье” не выдвигало, поэтому на его вечерах выступали многие»²⁰. Тем не менее сам М. Слоним и некоторые из участников «Кочевья» находились в оппозиции и к «Перекрестку», и к «Парижской ноте», ориентируясь на Цветаеву, Пастернака и молодую советскую прозу, в первую очередь на «Серapiоновых братьев», Бабея и Леонова²¹. Словом, как единая группировка «Кочевье» существовало исключительно благодаря энтузиазму его вдохновителя.

Марк Львович Слоним (1894—1976) — один из соредаторов и главный критик журнала «Воля России» (1922—1932), где он опубликовал большое количество статей, в том числе под постоянными рубриками «Литературные отклики» (1923—1926) и «Литературный дневник» (1927—1930). Печатался также в «Днях», «Голосе России», «Числах». Автор книги «Портреты советских писателей» (Париж: Парабола, 1933), вызвавшей скептические отзывы в эмигрантской печати, в частности В. Ходасевича. В своих критических статьях, которые отчасти и стали «идеологическим базисом» «Кочевья», Слоним приветствовал литературное новаторство, а в журнале «Воля России» печатал многих советских авторов — И. Бабея, Б. Пильняка, Б. Пастернака, Н. Асеева и дру-

гих, из эмигрантских писателей высоко ценил Ремизова и Цветаеву, об остальных же отзывался скорее скептически, что позволило Г. Струве заподозрить Слонима в просоветских настроениях, в том, что он отдавал предпочтение не столько эмигрантскому творчеству, сколько советскому. «Слоним полагал, — пишет О. Малевич, — что большинство эмигрантских писателей, сформировавшихся еще до революции, <...> не вносят в литературный процесс ничего нового и стали эпигонами собственного творчества»²².

Главной заслугой учредителя «Кочевья», пожалуй, следует считать то, что он внимательно следил за эмигрантской молодежью и сумел объединить ее сначала вокруг своего журнала в Праге, а с 1928 г. и в Париже. «Ставка на молодежь, как называли нашу политику и сами ее участники, — пишет Слоним, — привела к двум последствиям: во-первых, мы дали молодежи возможность появления в печати; во-вторых, мы пробили ей путь в другие журналы, например, в “Современные записки”, которые привлекли к сотрудничеству ряд молодых, после того, как они прошли “чистилище” “Воли России”»²³.

Наибольшей популярностью «четверги» «Кочевья» пользовались в первые пять лет, затем, к середине 30-х годов, активность объединения снижается. По выражению В. Яновского, происходит это после того, как «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»²⁴.

Среди перечисленных групп наиболее популярной долгое время оставалась «Парижская нота». Ее принято определять как не оформленную поэтическую школу, ориентирующуюся на требования, предъявляемые поэзии Г. Адамовичем²⁵. Думается, такое отношение к одному из уникальных феноменов литературной жизни русского зарубежья заведомо упрощает разговор о нем и даже претендует на некоторую степень оценочности, в подтексте — негативной. Всякая попытка определить «Парижскую ноту» через противостояние другим школам в эмигрантской довоенной поэзии: «Перекрестку» (1928—1937), которому были близки творческие позиции В. Ходасевича, «Кочевью» (1928—1939), руководимому М. Слонимом, «Скиту поэтов» (1922—1940), возглавляемому А. Бемом, — тоже обречены на неуспех. Вообще ее рассмотрение как программного объединения с набором предписаний и нормативных «школьных» навыков составления стихов чревато элементарными недоразумениями. Так, в частности, творчество Ю. Мандельштама, не без оговорок, конечно, относят и к «Парижской ноте», и к группе «Перекресток», усматривая здесь некоторое противоречие.

Существует и весьма распространенная среди исследователей «русского рассеяния» точка зрения, будто «Парижская нота» стала ге-

нерацией «новых» поэтов благодаря личному «авторитету» ее идейного вдохновителя Г. Адамовича, проза и публицистика которого переросли границы лирики»²⁶. Безусловно, многообразие полемически заостренных точек зрения позволяет говорить о «Парижской ноте» как чрезвычайно незаурядном и достаточно сложном явлении, однако еще не определяет его собственной сущности. Даже обозначая состав «излюбленных» приемов поэтов «Парижской ноты», исследователи обычно ссылаются не столько на признания самих «адептов» и участников объединения, сколько на мнения и высказывания их «противников». Так, впервые их формулирует А. Бем, говоря о поэзии Л. Червинской: «Приглушенные интонации, недоуменно-вопросительные обороты, неожиданный афоризм, точно уместающийся в одну-две строки, игра в «скобочки», нарочитая простота словаря и разорванный синтаксис (множество недоговоренных и оборванных строк, обилие вводных предложений — отсюда любимый знак — тире) — вот почти весь репертуар литературных приемов «дневниковой поэзии»²⁷. Позже о том же писал Иваск, расставляя необходимые «метафизические акценты»: «Простота в изложении, размышления о самом главном, тоска и порывы Анненского — вот слагаемые *парижской ноты* Адамовича и его друзей» (курсив наш. — С.К.)²⁸.

Точного определения «Парижской ноте» не дал ни сам Адамович, ни его приверженцы, ни литературоведы, исследовавшие позднее поэзию эмиграции. Один из наиболее последовательных и неординарных «пропагандистов» объединения — Ю. Иваск — писал, что это была не школа в обычном смысле, но «лирическая атмосфера», а главную заслугу Адамовича усматривал именно в том, что тот «сумел создать литературную атмосферу для зарубежной поэзии»²⁹. Он же считал, что это была в первую очередь «нота Адамовича». Даже литературные оппоненты склонны были признать Адамовича духовным отцом этого «парижского» направления³⁰. Тем больше изумления вызывает «самоотвод» вдохновителя «ноты», особенно на фоне интенсивной «школьной» жизни и полемики в русской эмиграции: «Был некий *личный* литературный аскетизм, а вокруг него или иногда в ответ ему некое *коллективное лирическое уныние*, едва ли заслуживающее названия школы» (курсив наш. — С.К.)³¹.

Сам термин «Парижская нота» оказался не совсем удачным. Определение с момента своего возникновения даже не претендовало на точность, лишь приблизительно передавая сущность «лирической атмосферы». Предположительно его автором был Б. Поплавский, однако в печати само словосочетание «парижская школа» впервые появляется в статье Адамовича, правда, мало кто из исследователей обращает внимание на сдержанную иронию автора: «Мне недавно пришлось в первый раз слышать выражение: “парижская школа русской поэзии”. Улыбку сдержать трудно. Но улыбаться, в сущности, нечему. Это верно, париж-

ская школа существует, и если она по составу своему *не целиком совпадает с Парижем* (курсив наш. — С.К.), то все-таки географически ее иначе определить нельзя³². Как видим, авторство словосочетания Адамовичу не принадлежит, он ссылается на услышанное от кого-то «выражение». Любопытным представляется определение Б. Поплавского, появившееся в печати тремя годами позже: «Существует только одна *парижская школа*, одна *метафизическая нота*, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная» (курсив наш. — С.К.)³³. Говоря о *парижской школе*, Поплавский акцентирует внимание на пресловутом географическом факторе, но, упоминая *метафизическую ноту*, имеет в виду уже некий содержательный аспект этой поэзии. Термин же «парижская нота» возникает как не совсем удачная, едва ли не произвольная контаминация, которая широко употребляется именно в «полемике журнальной» и газетной. Необдуманное совмещение географической и содержательной составляющих еще более размывает очертания того явления, что «повелось называть парижской нотой».

В статье «Поэзия в эмиграции» Адамович пытается дать личную оценку тому, что представляла собой «нота». Говоря в ней «мы», он отнюдь не имеет в виду участников Монпарнасского объединения: «Мы — три-четыре человека, еще бывшие петербуржцами в то время, когда в Петербурге умер Блок, позднее обосновавшиеся в Париже; несколько парижан младших, иного происхождения, у которых с первоначальными нами (т.е. Адамовичем и Г. Ивановым 20-х годов. — С.К.) нашелся общий язык; несколько друзей географически далеких (на первый план здесь выступают даже не столько общие поэтические интересы, сколько дружеские привязанности, отнюдь не ограничивающиеся Парижем. — С.К.), — словом, то, что возникло в русской поэзии вокруг “оси” Петербург—Париж, если воспользоваться терминологией недавнего военного времени...»³⁴.

Парижская составляющая, таким образом, лишь часть того географического пространства, в котором раздавалась «нота». Другой составляющей становится Петербург Анненского, Блока и Гумилева, точнее сказать — «петербургские трагические воспоминания»: «Кстати, о Блоке... У нас вовсе не было беспрекословного перед ним преклонения, наоборот, была — и до сих пор остается — критика, было даже отталкивание, — признается Г. Адамович. — Но если ценить в поэзии напев, ритм, интонацию, то по этой части во всей русской литературе соперника у Блока нет <...> Другое имя, может быть, менее “святое”, но не менее магическое, — Анненский... У Анненского надежд нет: огни догорели, цветы облетели. У Анненского в противоположность Блоку поэзия иногда превращается в ребусы, даже в таком стихотворении, как “О, нет, не стан...”, с его удивительной, ничем не подготовленной последней стро-

фой. Но Анненский — это даже не пятый акт человеческой драмы, а растерянный шепот перед спустившимся занавесом, когда остается только идти домой, а дома, в сущности, никакого нет»³⁵.

Нечто подобное, надо полагать, испытывали и оказавшиеся в изгнании поэты-петербуржцы. Причем обращение к Анненскому происходит через голову Гумилева, который служит неким «передаточным звеном» в этой разрушающейся традиции: «В петербургские трагические воспоминания вплетались остатки гумилевской, цеховой выучки, очень наивной, если говорить о сущности поэзии, очень полезной, если ограничиться областью ремесла»³⁶. Видимо, эти «трагические воспоминания» и определили тональность «ноты», особенно среди ее старших соучредителей — Г. Иванова и Г. Адамовича. Над остальными участниками витает авторитет Адамовича как своеобразного «гения места» и критика, в то время как тексты адептов «ноты» содержат в себе внушительное количество аллюзий к произведениям именно Г. Иванова.

Думается, пристрастность к Анненскому вызвана у Адамовича не только общей «импрессионистичностью» мироощущения. Сказывается масштаб и значимость автора «Тихих песен» и «Кипарисового ларца» для всей дореволюционной поэзии, его способность — чуть ли не единственного — составить конкуренцию Блоку. Поэтому упоминание Анненского у писавшего о «ноте» Ю. Иваска далеко не случайно. Что Адамович, что Г. Иванов (он, пожалуй, даже в большей степени) ощущают себя своеобразными медиаторами между Анненским и акмеистической традицией, с одной стороны, и «молодой» поэзией зарубежья — с другой. Поэтому «ноту» можно считать слабым, затихающим «эхом» русского акмеизма, который и предопределил ее общую тоскливо-элегическую тональность пятистопного ямба, приглушенную интонацию и своеобразный *внутренний* аскетизм.

Из поэтов, наиболее близкое отношение имевших к «ноте», почти безоговорочно можно назвать А. Штейгера и Л. Червинскую. Отсвет «Парижской ноты» заметен в стихах Б. Поплавского, Ю. Мандельштама, Д. Кнута, Н. Оцупа, В. Смоленского.

Поэзия **Анатолия Штейгера** (1907—1944) справедливо считается наиболее полным и «образцовым» воплощением духа «парижской ноты». Во всяком случае, из всех авторов, числящихся по ведомству этого объединения, именно у Штейгера выходит самое большое число книг за короткий период существования «ноты»: «Этот день» (Париж, 1928), «Эта жизнь» (Париж, 1932), «Неблагодарность» (Париж, 1936). В них гораздо полнее, чем у других участников, обнаруживает себя особая поэтическая техника «парижан»: скупость тем, синтаксиса, словаря; приглушенная интонация и пятистопный элегический ямб, располагающий к тончайшей нюансировке психологических состояний. С детства неизлечимо больной (страдал тяжелой формой туберкулеза и ощущал себя

как бы приговоренным к смерти), Штейгер делает «болезненность и уныние» своим лирическим автографом:

Нет в этой жизни тягостней минут,
Чем эта грань — не сон и не сознание.
Ты уж не там, но ты еще не тут,
Еще не жизнь, уже существование³⁷.

Г. Адамович вспоминает: «У этого человека, молодого, веселого, ничуть не нытика и не неврастеника, было необыкновенно развито одно чувство — чувство боли: ничто, мало-мальски “общественное”, лишенное личных отзвуков, его не интересовало <...> Историю он воспринимал с одной ее оборотной стороны, отзываясь с содроганием лишь на цену, в которую обходится отдельным людям то, что в ходе событий признается великим или неизбежным»³⁸. Этот-то несомненно личный повод к говорению и сближает Штейгера с предшествующей русской элегической традицией и с И. Анненским в частности:

Сырость, сумрак. Последний тлен
И последняя в сердце жалость...
Трудно книгу поднять с колен,
Чтоб уйти, такова усталость (З, 194).

Короткое дыхание поэтической речи (у Штейгера почти буквально: задышающейся, туберкулезной) выражается прерывистостью фразы и однословными номинативными предложениями, которые, с точки зрения референции, актуализируют состояния и действия в моменте настоящего — здесь и сейчас:

Слезы... Но едкие взрослые слезы.
Розы... Но в общем бывают ведь розы —
В Ницце и всюду есть множество роз.
Слезы и розы... Но только без позы,
Трезво, бесцельно и очень всерьез (З, 194).

Конечно, у Штейгера часто угадывается небрежно-безнадежная интонация Г. Иванова. Ср.:

Ну мало ли что бывает?..
Мало ли что бывало —
Вот облако проплывает,
Проплывает, как проплывало.

Минимализм, даже, можно сказать, намеренный аскетизм лексики, крайне скупой рифменный репертуар как бы подтверждают теоретические положения Г. Адамовича: стихотворение действительно состоит из «да» и «нет», из «белого» и «черного». Стихи Штейгера, как и стихи Г. Иванова, сотканы из того же воздуха, что и грядущий европейский экзистенциализм: субъект переживания обостренно ощущает свое лич-

ное бытие-в-мире, которое отмечено прежде всего неповторимостью боли и страдания:

Не до стихов... Здесь слишком много слез,
В безумном и несчастном мире этом.
Здесь круглый год стоградусный мороз —
Зимою, осенью, весною, летом.
Здесь должен прозой говорить всерьез
Тот, кто дерзнул назвать себя поэтом (3, 194).

Интонация стихов Штейгера более чем у кого бы то ни было другого из участников «лирического уныния» оправдывается его болезненностью. Но тем отчетливей выглядит его духовный стоицизм и гордая беспомощность. Благодаря им человек стремится жить и любить с постоянным сознанием хрупкости и обреченности всего в мире, с обостренным чувством конечности любого существования:

У нас не спросят: вы грешили?
Нас спросят лишь: любили ль вы?
Не поднимая головы,
Мы скажем горько: — Да, увы,
Любили... как еще любили!.. (3, 195)

Утрата уникальности собственного бытия порождает осознание заброшенности в этом мире, разъединенности его частей; бытийное время теряет свою неповторимость и качественность:

Мы говорим о розах и стихах,
Мы о любви и доблести хлопочем,
Но мы спешим, мы вечно впопыхах, —

Все на бегу, в дороге, между прочим.
Мы целый день проводим на виду.
Вся наша жизнь на холостом ходу,
На вернисаже, бале и за чаем.

И жизнь идет. И мы не замечаем (3, 185).

Субъект речи, идентифицируя себя со всеми (в первую очередь — на уровне грамматической категории), перестает осознавать себя как неповторимую личность, поэтому его экзистенция трансцендируется скорее не в Бога, а в Ничто:

Будет серая тьма жестока,
И никто нам уже не поможет,
Лишь прохожий, что два медяка
На глаза, а не в чашку положит (3, 184) (курсив наш. — С.К.)

Выразительна эта переключка с безнадежным и жестким стихотворением Г. Иванова:

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 (курсив наш. — С.К.).

Поэзия А. Штейгера, по словам Г. Адамовича, принадлежит «к тому немногому истинно ценному», что написано поэтами русского зарубежья. Стихи Штейгера — это «не черновик поэзии, как у стольких других, а один из редких окончательно проясненных ее образов. Крошечный осколок, крупинка алмаза рядом с обманчиво полновесными грошовыми псевдодрагоценностями... Штейгер дотянулся, дописался до настоящих слов, горьких и чистых, вполне свободных от всякой литературы, в дурном смысле этого понятия, от всякой “литературщины”»³⁹.

Еще одной заметной фигурой поэтической жизни эмигрантского Парижа стала **Лидия Червинская** (1907—1988), на раннюю эстетику которой значительно повлияла тональность «Парижской ноты», или, точнее сказать, эстетика Г. Адамовича. Последнему она даже посвятила свою вторую книгу стихов «Рассветы». Воздействие это было столь ощутимо, что в 1957 г., по случаю выхода в свет третьей книги Червинской («Двенадцать месяцев», Париж, 1956), Ю. Иваск писал: «Червинской удалось очень верно передать в стихах атмосферу и “жаргон” русского Монпарнаса 30-х годов <...> Ее поэзию можно также воспринимать как комментарий к статьям Адамовича, который утверждал, что, не изменяя духу поэзии, стихи “опрозаивать” можно и даже должно»⁴⁰.

Без преувеличения можно сказать, что Червинская работает только с двумя темами — одиночества и боли. Тематика скупа, но ее ограниченность преодолевается самим характером лирических переживаний. Для Червинской безусловно одно: только страдание придает человеческой жизни уникальность и освобождает ее от иллюзий и похожести на другие формы существования:

В жизни моей, ни на что не похожей,
Только свобода и боль⁴¹.

Свобода и боль переживаются каждым по-своему, они не могут — особенно у поэта — носить какого-либо другого характера, кроме личного. Всякий интимный повод к написанию стихотворения у Л. Червинской поэтому и сопровождается имитацией живой человеческой речи — сбивчивой, взволнованной, непоследовательной. Речь эта не рассчитана даже на минимальную аудиторию и, соответственно, хотя бы на минимальное понимание и сочувствие. Она вообще адресована не собеседнику, а самой себе, представляя чаще всего внутренний монолог в ситуации личного драматизма:

Все не о том. Помолчи, подожди,
Месяцы. Память. Потери...
В городе нашем туманы, дожди,
В комнате узкие двери.

В городе... нет, это все не о том.
В комнате... нет, помолчим, подождем (3, 234).

Действительно, стихи Л. Червинской будто вторят «Комментариям» Адамовича: «Как ни разу еще в памяти нации, оставался человек один, наедине с собой, вне общества, и лишь с насмешливо-ядовитым сознанием, что вот и вне общества можно еще существовать, любить, думать, жить...»⁴²:

Смешалось все давным-давно в природе.
Сместилось в жизни, спуталось в уме.
Не разобрать — кто беден, кто богат,
Кто перед кем, и кто в чем виноват,
И вообще, что значит *преступление*?
Когда-то были: родина, семья,
Враги (или союзники), друзья...

Теперь остались только ты и я.
Но у тебя и в этом есть сомнение (3, 236).

Неадресованность речи, разговор лирического субъекта с самим собой нередко смешивают с дневниковой интимностью и исповедальностью. Само понятие «дневниковый», возникшее по отношению к лирической поэзии, вызывает некоторое недоумение: всякая лирическая поэзия дневникова, она не бывает не личной. По большому счету дело даже не в этой интимности, а в тех средствах, которыми она создается. Стихи Червинской — это традиция в основе своей, конечно, чрезвычайно «петербургская»: регулярный стих, предметность, точность рифмы; несмотря на кажущуюся небрежность, можно встретить у поэтессы недосказанность и фрагментарность — свойства все той же урбанической петроградской элегии:

Ночь, как бывало, в накуренном баре,
в рюмках коньяк, словно крупный янтарь.
Снова подходит к концу календарь...
Так же протяжно звучат на гитаре
жаркие песни сухой Андалузии.
Люди чужие знакомы давно —
те же признания, те же иллюзии...

Дождь иступленно стучится в окно.

Все в этом мире и смертно, и вечно,
все ограничено, все бесконечно.
Все произвольно — и все суждено (3, 237).

Как и в стихах Штейгера, у Червинской возникает довольно много аллюзий к текстам Г. Иванова, что позволяет говорить о том, что имен-

но Иванов, а не Адамович кардинально влияет на тональность «ноты». Похоже, она действительно становится редуцированным вариантом акмеизма в исполнении Г. Иванова:

Все неизменно, и все изменилось
В утреннем холоде странной свободы.
Долгие годы мне многое снилось,
Вот я проснулся — и где эти годы!

Вот я иду по осеннему полю,
Все, как всегда, и другое, чем прежде:
Точно меня отпустили на волю
И отказали в последней надежде.

У Адамовича были весомые основания говорить о «прозаизации» стихов Червинской, поскольку точностью и конкретностью деталей, психологической нюансировкой состояний она превосходит едва ли не всех «соучредителей» «ноты» и не может соперничать разве что с автором «Роз» и «Отплытия на остров Цитеру»:

Гулянье. Елисейские поля.
Защитный цвет толпы. Попоны, флаги.
Но сердце, как осенняя земля,
Уже не впитывает влаги.

Блеснет слеза, не падая с ресниц,
А в воздухе жара и Марсельеза,
И дальше лица, пена бледных лиц,
Как море за чертою волнореза... (3, 235)

Предметность и почти телесный психологизм вроде бы даже составляют повествовательную основу стихотворного сюжета, если бы не пропуск логических звеньев, приверженность Червинской малым — сугубо лирическим — формам, отказ от внешних эффектов. Всякий незначительный повод оказывается хорош тем, что переводит разговор в экзистенциальный план:

На торжество разобраны места
(Герои фронта, тыла и изгнания).
Да. А для нас свобода — нищета
И одинокий подвиг созерцанья (3, 235).

Дисциплина чувств, несмотря на самые отчаянные обстоятельства, а также умение взглянуть на себя как на другого, самоуглубленность и неизменно личный масштаб стихов делают поэзию Л. Червинской если не феноменальным, то безусловно выразительным фактом литературы русского зарубежья.

Участники «ноты», в отличие от участников «Перекрестка» и «Скита поэтов», не выпускали коллективных сборников, не устраивали регулярных мероприятий и не имели своих изданий. Реальное воздействие

«ноты» не ограничилось только Парижем и переросло географические рамки. Следы ее влияния стали заметны у многих молодых поэтов эмиграции, в том числе и принадлежавших к оппозиционным лагерям. Происходит это лишь потому, что дух «Парижской ноты» оказался наиболее адекватен духу и ситуации самой эмиграции.

Неотчетливость и неоформленность литературной позиции на фоне более или менее точного самоопределения других поэтических объединений, а также издательских политик ставят «Парижскую ноту», по крайней мере географически, в один ряд с ними, но метафизически, безусловно, вне его. Такая неопределенность выглядит предпочтительней, потому что оказывается честнее в условиях *личного* бытийного переживания изгнанничества. Ведь и яростные разногласия Адамовича с Ходасевичем носят *личный*, а не корпоративный литературный характер. «Парижская нота» требует индивидуальной экзистенциальной ответственности, в то время как корпоративные объединения ее не предполагают. Как пишет Г. Адамович, «в первый раз — по крайней мере на русской памяти — человек оказался полностью предоставленным самому себе, вне тех разносторонних связей, которые, с одной стороны, обеспечивают уверенность в завтрашнем дне, а с другой — отвлекают от мыслей и недоумений коренных, “проклятых”. Впервые движение прервалось; была остановка, притом без декораций <...> как же было этого не чувствовать, когда остался человек лицом к лицу с судьбой, без посредников: теперь или никогда!»⁴³. Ходасевич говорит, по сути, о той же самой персональной экзистенции, призывая, однако, помнить о том, что она все-таки — экзистенция *художника*.

Как некое «личное» усилие каждого из участников «нота» все-таки состоялась. «Думаю, что “нота” все-таки звучала, — пишет Адамович, — и прозвучала не совсем напрасно. Случайности в ее чертах было меньше всего, и то, что ее особенности оказались во внутреннем, скрытом от посторонних глаз согласии с историческими условиями, это подтверждает. Надо было все “самое важное” из прошлого как бы собрать в комок и бросить в будущее, отказавшись от лишнего груза»⁴⁴.

Окружавшая Адамовича молодежь отчасти пыталась выполнить «завет» своего вдохновителя. Серьезность, «негромкость» и недоверие к высокопарным словам были усвоены крепко. Это затронуло не только поэтов «Парижской ноты», но и литераторов других группировок. Ю. Терапиано, человек «Перекрестка», писал в статье «Человек 30-х годов»: «“Не знаю”, “не умею”, “не могу об этом говорить” воспринимаются сейчас с большим вниманием, чем те концепции о Смерти, Боге и судьбах человека, где так много эрудиции и так мало искренности»⁴⁵.

Несмотря на то что «Парижская нота» была задумана Адамовичем, схожие мнения высказывались многими деятелями русского зарубежья: Г. Федотовым, Г. Струве, Ю. Иваском, И. Чинновым и др.

Разве только Н. Оцуп смотрел на ситуацию несколько иными глазами. 14 ноября 1955 г. он писал Г. Струве, прочитав только что вышедшую книгу «Русская литература в изгнании»: «Неожиданно для себя я узнал от Вас, что вдохновителем и чуть ли не идейным руководителем “Чисел” был Адамович. Было же как раз обратное: прижатый самодержавной волей Миклюкова в “Последних новостях” Адамович только у меня в “Числах” расцелся (“Комментарии” — лучшее, что им написано), т.к. я давал абсолютную свободу достойным ее сотрудникам. По этой же причине процвел в “Числах” Поплавский и многие другие. В истории литературы присутствие литератора, знающего, куда звать, значит не меньше, чем внушенные или навеянные им чужие статьи, а иногда и чужие attitudes»⁴⁶.

Таким образом, Н. Оцуп приписывает себе главенствующую роль в создании «Парижской ноты», поскольку инициировал публикацию «Комментариев» Адамовича в «Числах». Косвенно это так, однако Оцуп меняет причину и следствие местами. Дело в том, что молодым поэтам круга «Чисел» была необходима собственная идеология, свое мировоззрение, поскольку все к тому времени существующее их не устраивало. Чувствуя свою инакость, вряд ли они сумели бы объяснить, в чем она заключается. Такое объяснение содержалось именно в «Комментариях», которыми, собственно, и было спровоцировано возникновение «ноты». Сам Адамович подобный образ мыслей освоил несколько раньше и, как предполагает О. Коростелев, вероятно, в конце концов опубликовал бы нечто похожее и помимо «Чисел»⁴⁷. Просто «Числа» ускорили и кристаллизовали этот процесс, предоставив Адамовичу свободную трибуну и благодарную аудиторию, «которая принимала сказанное как откровение»⁴⁸.

Интересно, однако, прислушаться и к мнению самого «вдохновителя», чтобы соотнести первоначальный импульс с его конечным результатом. В письме А. Гингеру 28 октября 1955 г. Адамович стыдливо признается: «Я думаю, что имел тлетворное влияние на некоторых парижских юношей лет 40 и больше. Не сочтите это за самомнение: “имел влияние”. Кажется, что-то имел, но то, что во мне было чем-то вроде “суеты сует” и безразличьем ко всему — т.е. слабостью — они приняли за общий стиль для всех, и вышло глупо. Это, собственно говоря, отчасти объясняет “Парижскую ноту”»⁴⁹.

В разговорах же Адамовича, записанных Ю. Иваском в 1958—1971 гг., инициатор «Парижской ноты» делает весьма знаменательное признание: «Парижская нота... Где она прозвучала в прошлом? Хотя бы в любимом мной, очень уж блестящем “Медном всаднике”:

И похоронили ради Бога...

Или у Баратынского:

Не ослеплен я музою моею,
Красавицей ее не назовут...

Но парижская нота не получилась. Нельзя выразить то, что не вмещается в слова»⁵⁰.

Тем не менее, по свидетельству Ю. Терапиано, «до войны 1939 года “Комментарии” определяли тон «Монпарнаса»⁵¹, т.е. в целом младшего поколения литературы зарубежья. «Комментарии» стали не только идеологическим «оправданием» самой «Парижской ноты», но и своеобразным катализатором всей литературной жизни русского рассеяния. Оказавшись в центре полемики, они спровоцировали еще более четкое оформление художнической позиции в таких объединениях, как «Перекресток», «Кочевье» и даже «Скит» (несмотря на безответный характер полемики). Именно по причине популярности «Комментариев» «Парижская нота» стала объектом отталкиваний, соперничества, критики, обсуждений и осуждений, тем самым невольно превратившись в своеобразный центр литературного внимания и даже влияния, следы которого вплоть до конца 50-х годов будут обнаруживаться в творчестве различных авторов — Ю. Иваска, И. Чиннова, Ю. Терапиано.

Еще одним неизменным участником литературной жизни русской эмиграции в Париже становится **Юрий Терапиано** (1892—1980). Хронологически он принадлежит к старшему поколению поэтов русского зарубежья. Ровесник М. Цветаевой, он всего на шесть лет младше В. Ходасевича и лишь на два года старше Г. Иванова и Г. Адамовича. Тем не менее эти два года разницы для многих поэтов рассеяния становятся непреодолимой границей в жизненном и творческом опыте. Революция застала его отнюдь не в возрасте самоопределения, а вполне сформировавшимся человеком и сложившимся автором. Еще до эмиграции Ю. Терапиано был знаком с О. Мандельштамом и М. Волошиным, осознанно принимал участие в белом движении. Он еще в России оказался причастен к литературной жизни Серебряного века и, возможно, поэтому сохранил преданность его традициям; из предшественников ему особенно близки акмеисты с их высокой культурой стиха и едва ли не офицерскими сдержанностью, дисциплиной и благородством чувств (сказывался армейский опыт Гумилева).

В Париже Ю. Терапиано стал инициатором кружков, вошедших в историю русского литературного зарубежья. Одаренный поэт, прозаик, критик, переводчик, талантливый мемуарист и предприимчивый журналист, он издал двенадцать книг, шесть из которых — сборники лирики. Первый сборник («Лучший звук») вышел в 1926 г., второй («Бессонница») в 1935 г., оба изданы в Германии. Сборником «На ветру» (Париж, 1938) заканчивается предвоенный период поэтического творчества Терапиано. В послевоенные годы вышло также три его сборника, в каждом из которых, по мнению Г. Струве, отчетливо виден «путь внутреннего созревания». Это были книги «Странствие земное» (1950), «Избранные стихи» (1963) и через два года — «Паруса».

Не было, пожалуй, ни одного более или менее заметного литературного начинания, в котором Ю. Терапиано не принимал участие. Так, в книге «Встречи» (1953) автор рассказывает и о литературных «воскресеньях» Мережковского, и о собраниях «Зеленой лампы». Некоторые исследователи усматривают в его поэтическом творчестве традиции неоклассицизма и влияние Ходасевича; иные, напротив, считают его одним из adeптов «Парижской ноты», хотя как поэт Терапиано перерос требования нормативной поэтики «Перекрестка» и довольно быстро преодолел лирическое уныние «ноты».

Первое и главное свойство стихов Ю. Терапиано — четкость поэтической дикции и членораздельность переживаний. В споре дионисийского и аполлонического начал в поэзии Терапиано, вне всяких сомнений, первенство оказывается на стороне Мусажета. В этом отношении показательны едва ли не программные стихотворения «Артур Рембо» и «Леконт де Лиль». Художник, не способный управлять своим даром, произвольно отдающийся ему, подобен безумцу. Неукротенные чувства, хлещущие через край, влекут поэта к саморазрушению и потере «дара песнопений», как в судьбе Артюра Рембо:

Но, ослепленный внутренним сияньем,
Он душу потерял, он стал без крыл,
Стал мудрым — несказанным, новым знаньем,
И никогда о нем не говорил⁵².

И напротив, стихотворец, сдерживающий свою душу уздой поэтической формы, обретает силу творческого дара и возвышается над жизнью. Подобно тому, как Н. Гумилев в «Наследии символизма и акмеизма» избирает в качестве образчика «безупречных форм» парнасца Теофиля Готье, Ю. Терапиано делает ставку на другого адепта «Парнаса» — Леконта де Лиля:

«Мир — стройная система, а разлив
Неукротенных чувств доступен многим.
Поэт лишь тот, кто, чувство подчинив,
Умеет быть достойным, мудрым, строгим»...

Он говорил: «Сверхличным стань, поэт,
Будь верным зеркалом и тьмы, и света,
Будь прям и тверд, когда опоры нет,
Ищи в других не отзвука — ответа.

И мир для подвигов откроется, он твой,
Твоими станут звери, люди, боги;
Вот мой завет: пойми верховный строй —
Холодный, сдержанный, геометрично-строгий.

Снег на вершинах, сталь, огонь, алмаз
Бог создал мерой высшей меры нас!» (С. 355)

Ю. Терапиано иногда упрекают в поэтической гладкописи, чрезмерной правильности стиха, не усматривая за этой строгостью и стройнос-

тью проявление мировоззренческой позиции. Собственно, поэтический «оптимизм» Терапиано вызван не столько религиозными причинами⁵³ или относительно благополучной судьбой поэта, критика и мемуариста, а приверженностью регулярным размерам и точным рифмам:

Господи, какая сила
В этом возвращенье дней,
В сменах года легкокрылых,
В ясной осени моей.

Я вдыхаю грудью полной,
С благодарностью всему,
Этот воздух, эти волны,
Побеждающие тьму (С. 363).

Ни один из участников «ноты» так не скажет. Жизнерадостность внушается здесь именно четкостью дикции и взвешенностью интонации. Четырехстопный хорей в русской поэтической традиции способен преодолеть любые мрачные переживания — возможно потому, что является традиционным размером русской частушки. А жанры народного творчества, в отличие от индивидуально-авторских, как известно, тяготеют к «оптимизму», ибо с точки зрения народа как целостности смерти не существует: она — феномен не всеобщей, а индивидуальной жизни человека.

Прием для Ю. Терапиано — это не украшательный элемент стихотворной речи. И в этом он категорически расходится с приверженцами «ноты» Адамовича и сближается с позицией «Перекрестка». Думается, он согласился бы с утверждением «неоклассициста» Ходасевича о поэтах «новой школы»: «Среди них царит совершенно ложная мысль о том, что в поэзии труд убивает внутреннюю ценность. Они стараются в себе культивировать чувство в ущерб поэтической культуре, — что, конечно, столь же пагубно, как и действие обратное <...> Поэт, не обретающий душевной опоры в своем творчестве, в какие бы тона отчаяния оно ни было окрашено, — никогда ничего замечательного не создаст. Обратно: возможность создать нечто из самого своего отчаяния, из распада своего — уже есть гарантия против того последнего отчаяния и распада, при котором, конечно, естественнее всего ничего не писать»⁵⁴. Этим словам будто вторит стихотворение Ю. Терапиано:

Когда нас горе поражает,
Чем больше горе — в глубине
Упрямой радостью сияет
Душа, пронзенная извне.

Есть в гибели двойное чудо:
Над бездной, стоя на краю,
Предчувствовать уже оттуда
Свободу новую свою.

Вот почему мне жизни мало,
 Вот почему в те дни, когда
 Все кончено и все пропало,
 Когда я проклят навсегда,

 В час, в трудный час изнеможенья,
 Мне в сердце хлынет тишина —
 И грозным светом вдохновенья
 Душа на миг озарена (С. 361).

Даже Адамович, определяя направленность поэзии Ю. Терапиано, признает ее «спокойствие и величавость». Внушает это чувство, надо полагать, отчетливое осознание традиции и бережное отношение к предшественникам, обостренное ко всему прочему судьбой изгнанника. Явные отсылки или скрытые аллюзии позволяют безошибочно определить, выражаясь словами О. Мандельштама, «откуда поэт пришел», какова его родословная. Скромное достоинство стихов Ю. Терапиано определяется внушительной наследственностью. Сам поэт возводит свою «родословную» к двум бесспорным и определяющим величинам Серебряного века — Анненскому и Блоку:

Каким скупым и беспощадным светом
 Отмечены гонимые судьбой,
 Не признанные критикой поэты —
 И Анненский, поэт любимый мой...

 ...И шел в тот парк, где муз следы святые
 И память прошлого хранила мгла,
 А будущая музыка России
 Его и Блока с нежностью ждала (С. 362).

В одном из стихотворений «сходятся» сразу три поэта, связанные дружкой и узами акмеизма:

Утром, в *ослепительном сиянье*,
 Ночью, при мерцающей *луне*,
 Дальний *отблеск*, смутное сознанье
 Вдруг становится доступным *мне*.

 «Господи, — твержу я, — как случайны
 Те слова, в которых благодать,
 Господи, прошу, нездешней тайны
 Никогда не дай мне разгадать.

 Не хочу последнего ответа,
 Страшно мне принять твои лучи,
 Бабочка, ослепшая от света,
 Погибает в пламени свечи» (С. 356).

В первой строфе безошибочно опознается Г. Иванов — и по рифмам, и по лексическим повторам:

В глубине, на самом дне, *сознанья*,
 Как на дне колодца — самом *дне*, —

*Отблеск нестерпимого сиянья
Пролетает иногда во мне.*

Во второй строфе раздается знакомый голос О. Мандельштама:

*Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» — сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.*

Наконец, в третьей отчетливо звучит «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилева: «...непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать... все попытки в этом направлении — нецеломудренны <...> Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма»⁵⁵.

Подобная элегическая ретроспекция, «память предков» качественно отличают стихи Ю. Терапиано от поэзии «Парижской ноты», где каждый из участников становился «рассказчиком только своей души». Сам поэт отчетливо ощущает преодоление этой зависимости, хотя не без сожаления и чувства досадной неловкости:

*Я, пожалуй, даже не знаю
С чем прийти к тебе? Время не то.
Я теперь Монпарнас огибаю,
Запахнув поплотнее пальто.

Не сбылись обещанья свободы.
Вечер близок и даль холодна.
Розы, грезы, закаты, восходы —
Как обрывки какого-то сна (С. 366).*

Подобно поэзии Ю. Терапиано, творчество **Юрия Мандельштама** (1908—1943) числится по двум ведомствам эмигрантской поэзии: о нем говорят и как участнике «Перекрестка», и как «сочувствующем» «Парижской ноте». Отнесенность эта условна. Если в своей литературно-критической деятельности Ю. Мандельштам сотрудничал в «Современных записках» и «Встречах», а также выступал с докладами на вечерах «Перекрестка», то в стихах он оказался гораздо ближе к поэтам «Парижской ноты», нежели к творческим позициям В. Ходасевича — причем не столько по тематике своих произведений, сколько по их тональности и техническому исполнению. Противоречия здесь нет. Это обстоятельство лишний раз подтверждает размытость границ поэтических сообществ и школ, означая одно: внутреннее единство литературной эмиграции.

С выходом в свет первой книги стихов «Остров» (Париж, 1930) Ю. Мандельштам вошел в литературные круги зарубежья и стал одним из заметных поэтов русского Парижа. Появившиеся второй («Верность» — Париж, 1932) и третий («Третий час» — Берлин, 1935) сборники стихотворений лишь упрочили его репутацию, и из числа «подающих на-

дежды» автор перешел в категорию молодых «мэтров». Сборник статей и этюдов о литературе и искусстве Европы «Искатели» (Шанхай, 1938) и работа в критическом отделе газеты «Возрождение» после смерти В. Ходасевича окончательно упрочили эту репутацию.

Поэтическая интонация Ю. Мандельштама не успела обрести неповторимость и отчетливость. При бесспорной одаренности автора состоялась только решительная заявка на то, чтобы быть поэтом: количество написанного едва начинало перерастать в качество, «инвентаризация» приемов оказалась не завершена. В этом трагическая судьба писателя созвучна судьбе всего поколения «младших изгнанников»: А. Штейгера, Н. Гронского, Ф. Фельзена и даже Б. Поплавского.

Поэзию Ю. Мандельштама отличает поэтическая грамотность, предметная детализация, умение выстраивать лирический сюжет, несколько суховатое переживание, чувство мелодики и даже метафизика, правда, неполно разработанная. Но те пропорции, в которых выдержана общая поэтическая «смесь», так и не оказались — за редкими исключениями — оптимальными. Преобладание того или иного начал как раз и делает Ю. Мандельштама похожим то на поэта «ноты», то на последовательного ученика В. Ходасевича и адепта «Перекрестка».

Так, например, тоска и ощущение чуждости всему, помноженные на произвольность и неотчетливость строфики, порождают эффект отсвета «Парижской ноты»:

Я думаю о том, сосед,
Что не вернуть нам этих лет,
И каждый год идет бесследно,
И не узнаем никогда,
Как много в жизни нашей бедной
Было сердечного труда
И кладов мысли заповедной
Под маской холода и льда.

И думаю о том, сосед,
Что эти строки холодны,
Как зов неузнанного брата:
На языке чужой страны
Чужая горесть и утрата.
Но тянет нас по временам
Дать волю сердцу — выход снам⁵⁶.

Порой чрезмерное увлечение метафизикой выводит стихотворение в ту область абстракций, где утрачивается четкость линий и определенность:

Ни радости, ни скорби нет конца.
Любовь и смерть всегда в единоборстве.
Пусть черты любимого лица
Стирает смерть в медлительном упорстве —

Любовь их снова к жизни призовет
Движеньем памяти, простым и верным.
И наш союз незыблем. Он живет.
Он светит мне лучом нелicenseрным (3, 282).

Любовь, смерть, жизнь, радость и скорбь, взятые вне личного опыта, превращаются в смысловые лакуны, зияния, заполнить которые не под силу порой даже ценой собственной жизни.

Заметное увлечение мелодикой стиха в отрыве от предметности создает речевую инерцию: мелодия поглощает смысл, скрадывает стиховые неточности, как бы надеясь компенсировать их изустным исполнением перед слушателем. Совпадение строк и синтаксических периодов, а также лексические повторы вызывают ощущение гладкописи, скольжения по поверхности:

Налетает беда, налетает
Черной тучей душливых снов.
В сердце хрупкое счастье растает —
Я очнусь безотраден и вдов.

Без любви, без друзей, на чужбине,
Не считая обид и утрат,
Настоящим изгнанником ныне,
Без надежды на близкий возврат.

Все проиграно в жизненном споре.
Замолчали живые ручьи.
Не хочу я удерживать горе
И холодные слезы мои (3, 284).

И напротив, чувство меры, как стиховой, так и вкусовой, дополненное предметной детализацией и членораздельным переживанием, создают двойную глубину описания, стереоскопическое восприятие объекта:

Ты меня побеждаешь иначе,
Беспросветное время войны:
Содроганьем в безропотном плаче
Одинокой сутулой спины,

Отворотом солдатской шинели,
Заколоченным наспех окном,
Редким звуком шагов на панели
В наступившем молчаньи ночном (3, 284).

Но чаще у Ю. Мандельштама случается так, что слова и художественные приемы бессильны адекватно передать звучащую внутри человека музыку. Непосредственность и достоверность чувства усиливают «гибельный восторг» и опровергают саму возможность поэзии:

Но самые скупые строфы
От перебоев не спасут,
И реет отзвук катастрофы
В сладчайшей музыке минут (3, 279).

Или:

Теперь узнаешь ты, что боль напрасна,
Что есть любовь, но счастья нет в любви,
Что даже музыка не так прекрасна,
Как верил ты.
И все-таки живи (З, 280).

«Жизненный документ», в который предлагал молодым авторам прервать поэзию Г. Адамович, не пересиливается творческим даром, а — напротив — губит его, внушая безнадежность:

Никому не расскажешь словами
Про молчание, нежность и стыд,
И тогда разорвался над нами
Ослепительный метеорит (З, 280).

Став достоянием литературы эмиграции, творчество Ю. Мандельштама сделалось одной из показательных ее величин — главным образом, из-за трагичности поэтического опыта автора и далеко не полной реализации его дарования. Обнадеживающее начало было прервано смертью Ю. Мандельштама в нацистском лагере.

«Перекресток» — еще одна литературная группа, объединявшая парижских поэтов (П. Бобринского, Д. Кнута, Ю. Мандельштама, Г. Раевского, В. Смоленского, Ю. Терапиано) и авторов, живших в Белграде (И. Голенищева-Кутузова, А. Дуракова, Е. Таубер, К. Халафова). Группа ориентировалась на выдвинутые В. Ходасевичем творческие принципы, хотя сам он в состав объединения не входил. Пристрастность в вопросах художественной формы, ориентация на художественное мастерство и тщательную отделку произведений, а также ответственность автора за содержание текста, декларируемые Ходасевичем в собственном творчестве и критике, становятся своеобразным автографом «Перекрестка» в литературной странице эмиграции. Однако, формально не принадлежа объединению, в действительности В. Ходасевич принимает деятельное участие не только в идейной жизни кружка, но и в личных обстоятельствах многих его членов.

Название группы было предложено Д. Кнутом, тем самым, в отличие от «Парижской ноты», объединение заявило свою отдельность, приобрело более четкие очертания и относительно постоянный состав участников. Одной из главных форм деятельности группы с 1928 г. стали литературные вечера с докладами и чтением стихов, часто с последующим их обсуждением. Такая студийно-цеховая традиция внушала чувство преемственности между «Перекрестком» и дореволюционной кружковой жизнью Петербурга—Петрограда. На вечерах, помимо участников группы, доклады делали крупнейшие писатели и критики русского зарубежья: С. Маковский, В. Вейдле, З. Гиппиус, М. Цветаева, В. Сирин

(Набоков). Проблематика выступлений была довольно разнообразной, но зачастую касалась общих, глобальных вопросов русской литературы: особенностей творчества виднейших писателей XIX в., философско-нравственной проблематики их произведений, художественно-стилевой манеры. В вечерах с чтением своих произведений также участвовали литераторы, далекие от творческих позиций «Перекрестка»: Г. Адамович, Г. Иванов, А. Ладинский, Л. Червинская, Б. Поплавский, Ф. Фельзен.

Несмотря на столь демократическую программу «вечеров», «Перекресток» не придерживался принципов эстетической лояльности. Будучи одной из наиболее активных литературных групп русского зарубежья, «Перекресток» ведет интенсивную литературную полемику, отстаивает позиции «неоклассицизма» в одноименном программном сборнике (в 1930 г. вышли в свет два сборника). Отношение к «Перекрестку» было важным моментом полемики между Ходасевичем, видевшим в творчестве «молодых» участников группы ориентацию на классические — пушкинско-державинские — традиции русского стиха, и Адамовичем, упрекавшим участников группы в ограничении своих творческих поисков областью поэтической формы.

Последний вечер «Перекрестка» (торжественное заседание с докладом В. Сирина об А.С. Пушкине) состоялся 11 февраля 1937 г., в годовщину столетия смерти поэта. По свидетельству Ю. Терапиано, одного из постоянных участников объединения, «Перекресток» распался по «человеческим», а не по идеологическим причинам.

Екатерина Таубер (1903—1987) хронологически принадлежит к так называемому «потерянному поколению» молодой русской эмиграции, однако ее литературная судьба складывается гораздо благополучнее, чем у многих сверстников. Из России Е. Таубер эмигрирует в Белград вместе с родителями, откуда только в 1936 г. с мужем П. Ставровым переезжает во Францию. «Провинциализм» Таубер (конечно, географический, поскольку Белград не может конкурировать с Парижем как «литературной столицей» русской эмиграции) помешал ей примкнуть к «Парижской ноте», однако участие в альманахе «Перекресток» она все-таки приняла, как бы своей судьбой оправдывая представления о поэтической «столичности» и лирическом (читай вслед за Ходасевичем: биографически-житейском) «провинциализме».

Е. Таубер довольно быстро преодолела неизбежный для всякого начинающего сочинителя период ученичества, обретя оригинальную поэтическую интонацию и личную сдержанную манеру. Первые публикации появились в 1927 г., а в 1933 г. поэтесса участвовала в издании и переводе на русский язык «Антологии новой югославской поэзии», вышедшей в Белграде.

Своеобразие поэтической манеры Е. Таубер выражается в «одухотворении мелочей» и «инвентаризации реалий», которые, однако, не становятся самодовлеющими. Начинаясь незначительным, сугубо бытовым поводом, почти каждое стихотворение к своему концу неизбежно восходит к экзистенциальной, бытийной схеме, обобщая личный опыт едва ли не в универсалию всеобщего порядка:

Играют дети на дворе, —
В колодце каменном, глубоком,
Где только утром на заре
Скользит луч солнца одиноко;

А в окнах — восковой старик,
Ленивой смертью здесь забытый,
Полубезумный клонит лик
В колодец вечности раскрытый.

Следит, тоскующий с утра,
Как тени в глубине мелькают,
Как озорная детвора
Опять в солдатики играет,

Как стынет брошенный уют;
Как стынет сердце год за годом...
И вот — пророческий испуг
Уже ползет над мрачным сводом,

Над щелью узкой и сырой,
Над гибелью неотвратимой!
Но дети заняты игрой,
Игрой бессмысленной, любимой⁵⁷.

Такой центробежный сюжет обеспечивает, прежде всего, стилистическую устойчивость речи, определяет разборчивое отношение к словам. Иерархия «бытовое—бытийное» сама по себе восходит к наблюдениям над иерархической структурой всякого словаря. Четкость представлений о мире у Е. Таубер, таким образом, зависит от четкости лингвистических предпочтений. Собственно, даже психологического эффекта она добивается не столько за счет интенсивности самопризнаний или «истерического» тона, сколько за счет необычного сочетания привычных слов и бесстрастности интонации. Два эпитета «бессмысленной» и «любимой», поставленные рядом, взаимоисключают друг друга, создают неожиданный эффект звучания, и в результате языковое переживание становится психологическим. Самые последние истины, произнесенные ровным голосом, обретают убедительность, становятся неопровержимыми:

Тогда чернели кипарисы
За монастырскою стеной
И зной июльский, белый зной
Лился из раскаленной выси.

И старый лодочник стоял,
Гребя с улыбкой безучастной, —
Не первой пары лепет страстный
Он за спиною слышал.

В его морщинистых руках
Весло покорное скользило.
А море пело и грозило
В давно сожженных берегах.

Невыносимый полдня жар
Мешался с вкусом поцелуя,
Ресницы жадные, ликуя,
Скрывали тлеющий пожар.

И лишь в последней глубине
Пел тайный голос о разлуке, —
О смерти, гибели и муке,
О долгожданной тишине (3, 34).

Реалии приобретают здесь едва ли не стереоскопическую весомость и плотность, предметы становятся выпуклыми, лица рельефными и даже более достоверными, чем в действительности. Однако такая предметность нисколько не умаляет «метафизических» достоинств стиха, а как раз напротив: на ее фоне предчувствие грядущей «гибели и смерти» выгодно усиливается. Этот контраст сознания и подсознания не менее, а даже более эффектен, нежели эмоциональность «ноты». От бесстрастности же тона смысл сказанных слов становится особенно отчетливым и страшным, как бы удваивается.

Такие предметность и психологизм (почти телесный) — ведущие свойства поэзии Анненского, с которым, сознательно или бессознательно, Е. Таубер согласна: поэзия — это «дитя смерти и отчаяния»:

От счастья стихов не пишут
И славы не ищут земной,
И сдавленной грудью не дышат
Предчувствием жизни иной.

Не плачут весной на рассвете,
Страстей покидая плен,
А спят, прикорнув, как дети,
У чьих-то спокойных колен (3, 34).

Поэтическому дару Е. Таубер не приписывает абсолютной спасительной силы («Соблазнительного песнопенья / В красоту превращенная ложь» — 3, 32), однако относится к нему больше чем просто с доверием — поэтому тщательно и ответственно взращивает свой дар, не позволяя себе поэтических небрежностей. Сознание меры ответственности и чувство доверия к языку порождают у Е. Таубер, едва ли не единственной среди поэтов эмиграции, осознание изгнания не только как экзистенциальной, но и лингвистической катастрофы — т.е. той трагедии, ко-

торая для поэта, имеющего своим материалом слово, является самой страшной и единственно непоправимой:

Хлопья снежные, закат —
Все осталось там, за нами.
Времени оборван бег...
Над нерусскими словами
Кружится случайный снег (3, 32).

Конец света для поэта — не революция, не эмиграция, и даже не смерть близкого человека. Все это худо-бедно можно выразить словами. Конец света для него — это тишина, чужая речь, невозможность говорения на родном языке. Изгнанничество таит в себе прежде всех прочих именно эту опасность. Но Е. Таубер она оказывается преодоленной:

Твой чекан, бывлая Россия,
Нам тобою в награду дан.
Мы — не ветви твои сухие,
Мы — дички для заморских стран.

Искалеченных пересадили,
А иное пошло на слом.
Но среди чужеземной пыли —
В каждой почке тебя несем.

Пусть отростков от нас не будет,
Пусть загадка мы тут для всех —
Вечность верных щадит, не судит
За святого упорства грех (3, 38).

Заморское и чужеземное, т.е. заведомо не свое, ощущается как то, что будет преодолено, несмотря на самые неблагоприятные обстоятельства. Правда, иллюзий и обольщений на собственный счет автор тоже не питает, скромно, но с достоинством определяя себе участь дичка — молодого дерева, выросшего из семени и используемого для посадки. Выразительно это лексическое совпадение со строкой стихотворения В. Ходасевича «Петербург»:

И каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

Дичок здесь — знак отсутствия окультуренности, нечто самопроизрастающее и переносимое на чужую почву. Насильственная отторгнутость от родного языка у Е. Таубер также воспринимается как своеобразная прививка одной культуры к другой, несовместимой, прививка, с одной стороны, насильственная и губительная, но с другой — благодатная как проверка на выживаемость.

То же чувство лингвистической катастрофы присуще и поэзии **Ильи Голенищева-Кутузова** (1904—1969). Как ни парадоксально, но подоб-

ное ощущение оказалось совершенно чуждо поэтической жизни столицы русского зарубежья — Парижу. На периферии рассеяния (в Белграде, Софии и даже Праге) возможность ассимиляции другой языковой культурой воспринималась гораздо острее:

Так средь азийских кочевых племен
Плененному наречием гортанным
Заложнику певучий снится сон
О языке родном и богоданном⁵⁸.

Пропорционально этой угрозе возрастала степень доверия по отношению к собственному дару и самоценности русского слова. Не исключением, а скорее правилом в этом ряду выглядит поэзия И. Голенищева-Кутузова.

Илья Николаевич Голенищев-Кутузов покинул Россию в январе 1920 г., оказался в Болгарии, затем перебрался в Югославию, где в 1921 г. окончил школу, а в 1925 г. — философский факультет Белградского университета. С 1929 по 1932 г. он учился в аспирантуре Сорбонны, а затем вновь вернулся в Белград. В разное время поэт печатался в журналах «Современные записки», «Русские записки», «Воля России», «Содружество», некоторых газетах («Россия и славянство», «Возрождение»), а также сборнике «Перекресток» (Париж, 1930).

Так же как и в творчестве Е. Таубер, у И. Голенищева-Кутузова наблюдается высокая поэтическая выучка и дисциплина, что, однако, не мешает ему демонстрировать глубокую «лирическую заинтересованность» в предмете речи. Приверженец художественности в литературе, по своим эстетическим позициям поэт оказывается наиболее близок теоретической поэтике В. Ходасевича и группе «Перекресток». Как и многих участников объединения, И. Голенищева-Кутузова воодушевляет стройность стиха, но опять-таки не как самоцель. В. Ходасевич отмечал: «в его поэзии поэзия не подменена незанимательной автобиографией»⁵⁹, а всякий личный повод творчески переработан, преобразен и сделан материалом искусства. Здесь особенно отчетливо просматривается бережное и предметное отношение молодого поэта к наследию акмеизма, в частности, к одному из главных положений теоретической поэтики Н. Гумилева: чтобы быть поэтом, нельзя оставаться рассказчиком только своей души. Но именно благодаря архитектурности стиха и членораздельности поэтической речи возникает строгость в отношении к себе как человеку, эстетическая требовательность предопределяет нравственную благонадежность:

Тот, кто увидел предел
Мудрости шаткой,
Тот, кто вполне овладел
Лирою краткой,
Мир не отвергнет, о нет,
Знающей горькой улыбкой,

Жалостью к людям согрет
Нежной и зыбкой (3, 96).

Более того, принцип поэтических соответствий распространяется на все мироздание в целом. Стихотворный размер и в буквальном, и в переносном смысле оказывается мерой всего сущего — поэтому И. Голенищев-Кутузов предпочитает регулярные метры:

О хориямбы утренней зари,
Как восклицанья девушки влюбленной.
Анапесты ты сумраку дари
Над гладью вод, над тишиною сонной.

Трибрахии покажутся порой
Объятьями свиданья и разлуки,
И мир, ритмической взволнованный игрой,
Пусть снится. Ты протягиваешь руки

Из круга узкого судьбы и дольных мук
К размерным колебаниям эфира.
И вот ты весь — дыхание и звук,
Миры колеблющая лира (3, 97).

Для Голенищева-Кутузова нет иной действительности, кроме творческой воли художника. Мир являет себя, делается *очевидным* исключительно благодаря ей. Это неколебимое желание остаться в поэзии, в творчестве, которое для поэта всегда есть реальнейшая из реальностей, отмечал в связи выходом в свет первой книги автора («Память», 1935) еще В. Ходасевич. Тремя годами позже написано стихотворение «Дюрер», которое вполне можно было бы признать программным.

Стихотворение представляет своеобразный коллаж из оживших сюжетов дюреровских гравюр, движимых исключительно художнической волей. Весь этот черно-белый мир графики с его всадниками Апокалипсиса, единорогами, ведьмами, анахоретами и львами у их ног существует постольку, поскольку создан волей художника-творца, претворен его даром:

И в откровении теней и света
Вдали встают, как давние преданья,
Готические города, темницы,
Соборы, площади и римские фонтаны.
По улицам грохочут колесницы
Великолепного Максимильяна
Среди толпы, и музыки, и криков.
И этот мир таит в себе глубоко —
Весь этот мир обличий, красок, ликов —
Художника всевидящее око (3, 97).

Таковым представляется Голенищеву-Кутузову и назначение поэтического дара: через поэта говорят культуры и эпохи, научные системы и теории. Но внутренний строй, единство и связь этих составляю-

щих обеспечиваются человеческим голосом говорящего — простым, но внятным.

Жизнь литературных сообществ в эмиграции не отличалась конфессиональной замкнутостью. Об этом свидетельствует и переходный состав участников, и их посвященность в литературные интересы друг друга. Конечно, единство художественных устремлений можно объяснить географическим фактором, открытостью границ и единым информационным пространством, скажем, между Францией, Чехией и Германией. Но вряд ли это решающий фактор. На первом месте здесь следует обозначить общие для всех условия эмиграции как особой экзистенциальной ситуации, единое прошлое — для многих поэтов петербургско-акмеистическое, верность русскому языку и двухсотлетней стихотворной традиции. В. Ходасевич замечает по этому поводу в статье «Литература в изгнании»: «Национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и бытом, в ней отраженным»⁶⁰. Интеграция столь разнородного художественного опыта оказывается для нас тем ценнее, что происходит вдали от родины (которая для многих все еще представляется Отечеством) и в условиях непосредственной угрозы культурной ассимиляции.

Однако далеко не для всех поэтов опыт изгнанничества оказался посильным. Ни широкая европейская образованность, ни причастность к духовной традиции русской литературы не стали гарантией для многих молодых авторов от трагических и в то же время нелепых ошибок. «Пример» Поплавского в этом отношении весьма показателен, поскольку он не единичен. Изучая поэзию эмиграции, чаще приходится иметь дело с творческими трагедиями, с недореализованностью, чем с полным самораскрытием таланта. Наличие некоторой школьной выучки и внутренней дисциплины могло бы способствовать преодолению своеобразного поэтического «безволия» эмиграции, но одиноких усилий В. Ходасевича, а тем более не-поэтов А. Бема и М. Слонима оказалось явно недостаточно. Состав пишущих зачастую оказывается случайным, редакторская политика пагубной, требования авторов к себе низкими, а читательские вкусы потребительскими.

Думается, объяснить эту «поэтическую трагедию» эмиграции можно главным образом тем, что для подавляющего большинства авторов «младшего» поколения степень доверия к своему творческому дару оказалась не столь высокой, чтобы поэзия превратилась для них, по словам Пушкина, в «исключительную страсть», которая «объемлет и поглощает *все* наблюдения, *все* усилия, *все* впечатления их жизни». В первую очередь большинство поэтов-эмигрантов чувствуют себя изгнанниками и лишь во вторую — собственно поэтами. Трагический опыт для многих потому и оказывается непреодолимым, что вера в поэзию недостаточна. Свое изгнание и потерянную Родину они любят больше, чем творческий дар.

- ¹ *Мандельштам О.Э.* О природе слова // О.Э. Мандельштам. Соч.: В 2 т. Т. 2. Проза. М., 1990. С. 175.
- ² *Крейд В.* О духовном опыте эмигрантской поэзии // «Вернуться в Россию — стихами...» 200 поэтов эмиграции: Антология. М., 1995. С. 21.
- ³ *Иваск Ю.* Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции: Сб. статей. Питтсбург, 1972. С. 68.
- ⁴ Цит. по: *Крейд В.* Указ. соч. С. 5.
- ⁵ *Иванов Г.В.* Без читателя // Г.В. Иванов. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. М., 1993. С. 535.
- ⁶ Там же.
- ⁷ *Мандельштам О.Э.* Выпад // Указ. соч. С. 211.
- ⁸ *Ходасевич В.Ф.* О смерти Поплавского // В.Ф. Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922—1939. М., 1996. С. 363.
- ⁹ *Крейд В.* Поэзия первой эмиграции // Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 5.
- ¹⁰ Цит. по: *Адамович Г.В.* Собр. соч. Комментарии. СПб., 2000. С. 663—665.
- ¹¹ Там же.
- ¹² *Бем А.* «Числа» // Руль. 1931. 30 июля. № 3244. Цит. по: *Адамович Г.В.* Указ. соч. С. 670.
- ¹³ Он же. Соблазн простоты // Меч. 1934. 22 июля. № 11—12. С. 14—16. Цит. по: *Адамович Г.В.* Указ. соч. С. 597.
- ¹⁴ Он же. Исповедь «героя нашего времени» // Меч. 1935. 21 июля. № 28. Цит. по: *Адамович Г.В.* Указ. соч. С. 673.
- ¹⁵ Там же. С. 674.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ *Ходасевич В.Ф.* Новые стихи // В.Ф. Ходасевич. Указ. соч. С. 353.
- ¹⁸ «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология поэзии русского зарубежья. 1920—1990: В 4 кн. Кн. 3. М., 1994. С. 75. Далее тексты поэтессы цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- ¹⁹ «Вернуться в Россию — стихами...» 200 поэтов эмиграции: Антология. М., 1995. С. 411. Далее стихи С. Рафальского цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.
- ²⁰ *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 133. Цит. по: *Адамович Г.В.* Указ. соч. С. 689.
- ²¹ См. об этом: *Малевиц О.* Три жизни и три любви Марка Слонима // Евреи в культуре русского зарубежья. Т. 3. Иерусалим, 1994. С. 86.
- ²² Там же. С. 83, 85. Цит. по: *Адамович Г.В.* Одиночество и свобода. СПб., 2002. С. 315.
- ²³ *Слоним М.* «Воля России» // Русская литература в эмиграции... С. 300. Цит. по: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 410.
- ²⁴ *Яновский В.* Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк, 1983. С. 238. Цит. по: *Адамович Г.В.* Комментарии... С. 690.
- ²⁵ Литературная энциклопедия терминов и понятий... С. 718.
- ²⁶ *Яновский В.* Ушел Адамович // Новое русское слово. 1972. 26 марта.

- ²⁷ Бем А. Поэзия Л. Червинской // Меч. 1938. 1 мая.
- ²⁸ Иваск Ю. Указ. соч. С. 46.
- ²⁹ Он же. О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал. 1950. № 23. С. 196.
- ³⁰ Бем А. В тупике // Меч. 1936. 5 апреля.
- ³¹ Адамович Г.В. Комментарии... С. 93.
- ³² Звено. 1927. 23 января.
- ³³ Числа. 1930. № 2/3. С. 310—311.
- ³⁴ Адамович Г.В. Поэзия в эмиграции // Г.В. Адамович. Комментарии... С. 203.
- ³⁵ Там же. С. 208—209.
- ³⁶ Там же. С. 203.
- ³⁷ Цит. по: «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология... С. 183. Далее тексты поэта цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- ³⁸ Адамович Г.В. Анатолий Штейгер // Г.В. Адамович. Одиночество и свобода... С. 280.
- ³⁹ Там же. С. 281.
- ⁴⁰ Цит. по: «Вернуться в Россию — стихами...»: Антология... С. 666.
- ⁴¹ «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология... С. 238. Далее тексты Л. Червинской цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- ⁴² Адамович Г.В. Комментарии... С. 7.
- ⁴³ Адамович Г.В. Поэзия в эмиграции... С. 210—211.
- ⁴⁴ Там же. С. 219.
- ⁴⁵ Терапиано Ю. Человек 30-х годов // Числа. 1933. № 7/8. С. 211. Цит. по: Адамович Г.В. Комментарии... С. 603.
- ⁴⁶ Цит. по: Адамович Г.В. Комментарии... С. 593—594.
- ⁴⁷ Коростелев О. Комментарии к «Комментариям» // Г.В. Адамович. Комментарии... С. 595.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Письма Георгия Адамовича // Новый журнал. 1994. № 194. С. 276. Цит. по: Адамович Г.В. Комментарии... С. 605.
- ⁵⁰ Адамович Г.В. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 420.
- ⁵¹ Коростелев О. Указ. соч. С. 593.
- ⁵² Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 355. Далее стихи поэта цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.
- ⁵³ Так считает, например, В. Крейд: «Акмеистическая выучка, религиозный настрой, мистическая образованность влекут его к жизнеутверждающему приятию мира» (Крейд В. Поэзия первой эмиграции // Ковчег... С. 12).
- ⁵⁴ Ходасевич В.Ф. Новые стихи... С. 349—350.
- ⁵⁵ Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Н.С. Гумилев. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 57—58.
- ⁵⁶ «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология... С. 287. Далее произведения Ю. Мандельштама цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- ⁵⁷ Там же. С. 37. Далее произведения Е. Таубер цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

- ⁵⁸ Там же. С. 91. Далее произведения поэта цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- ⁵⁹ *Ходасевич В.Ф.* Новые стихи... С. 351.
- ⁶⁰ *Он же.* Литература в изгнании // В.Ф. Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 257.

АРСЕНИЙ НЕСМЕЛОВ

Самым крупным художником слова русского зарубежного Востока был Арсений Несмелов (Арсений Иванович Митропольский, 1889–1945), поэт, прозаик, публицист¹.

После большевистского переворота 1917 г. А. Несмелов, имевший к этому времени не только литературный, но и боевой опыт (участие в Первой мировой войне), примыкает к белому движению, после поражения которого, как тысячи других его соратников, бежит в Харбин. Именно там, в соседнем, но в культурном отношении бесконечно далеком Китае, поэт обретает свою Музу. Однако первая поэтическая книга А. Несмелова — «Стихи» была издана во Владивостоке в 1921 г. Там же в 1924 г. увидела свет и его вторая книжка стихов, символически озаглавленная «Уступы». Более того, до 1927 г. его печатают журнал «Сибирские огни» и советская газета «Дальневосточная трибуна», издававшаяся в Харбине. Всего у А. Несмелова шесть поэтических сборников («Кровавый отблеск», 1928; «Без России», 1931; «Полустанок», 1938; «Белая флотилия», 1942). В 1936 г. была издана книга прозы Несмелова «Рассказы о войне». В наше время бо́льшая часть литературного наследия Арсения Несмелова переиздана².

Для поэта А. Несмелова, автора сборника «Стихи» (Владивосток, 1921), характерно талантливое и плодотворное «ученичество» у русских футуристов. Этот творческий ориентир, думается, был избран не только из эстетических предпочтений; вероятно, поэту-воину Несмелову индивидуально психологически близок инструментарий футуристов: смысловые контрасты, грубая образность, утяжеленная ритмика, благодаря чему он максимально точно сумел выразить трагедию современной ему России:

Господи, верни меня в исток
Радости звериной или нежной,
Посади голубенький цветок
На моей пустыне белоснежной.

И в ответ: «Искаль до плача рот,
Извертись на преющей рогоже:
В той стране, где все наоборот,
Будешь ты и глупый и пригожий».
«Урод»³

Лучшие, на наш взгляд, стихотворения сборника — «Перед казнью», «Монгол», «Враги», «Бронзовые парадоксы», «Страдающий студент» — выполнены в такой же стилизованной манере. В целом же сборник «Стихи», написанный на «нейтральной», порубежной земле (Дальневосточная республика прекратила свое существование в октябре 1922 г., когда во Владивосток вошли войска Уборевича), показал, что А. Несмелов еще не обрел своего подлинного поэтического голоса:

Моя душа — на цыпочках. И нечто
Поет об изумительном, большом
И удаленном в бесконечность... Речь та —
Как контур, сделанный карандашом.

Прикосновение вечного — интимно,
И может быть, задумчивость моя
В туманности, светящейся и дымной —
Летающее, оторванное Я.

«Перед казнью» (С. 31)

В стихотворении «Бронзовые парадоксы» философический настрой лирического героя осложнен «парадоксальным» психологическим феноменом:

Ты гигант, но ты еще мальчишка,
И ослеп тобой поднятый сук.
Мы стоим на разных гранях рока,
И далеки наши берега.
Но в тебе, идущем так широко,
Не умею чувствовать врага!⁴ (С. 44)

Этот «психологический парадокс» означал не что иное, как внутреннее, быть может, до конца еще не осознанное стремление лирического героя и, конечно, самого поэта при любых обстоятельствах сохранить себя как личность, как человека. В дальнейшем творчестве Несмелова это стремление приобретет характер императива.

Во втором сборнике **«Уступы»** (Владивосток, 1924) Несмелов продолжает тематику, обозначенную в «Стихах», все более совершенствуя свое поэтическое мастерство (не случайно эта книжка стихов получила одобрение Б. Пастернака). В «Уступы» вошли шесть стихотворений из первой книги. Сборник открывается знаковым стихотворением «Воля», лирический герой которого — моряк, усилием воли противостоящий (в буквальном плане) водной стихии, но в действительности — гибельному року:

Если ветер лодку оторвал,
Если вал обрушился и вздыбил,
Опускает руку на штурвал
Воля, рассекающая гибель (С. 49).

Необычным (по теме и стилистике) в сборнике выглядит стихотворение «Морские чудеса», в котором словно в противовес безрадостной жизни на земле повествуется об обетованном месте — подводном мире, где царит любовь. Так, водяные, «укладываясь на ночлег», мечтают о любви, и вот уже им снятся женщины, «похожие на белых рыб». — «А утром знойно пахло мятой / Над успокоенной водой, / Казавшейся слегка измятой, / Вдали разорванной слюдой». Чудо преображения благодаря любви свершилось:

И воздух был хрустящ и хрупок,
И сквозь его стеклянный слой —
Дождем чешуек и скорлупок
К воде просеивался зной.

Казалось, солнце, сбросив шляпу,
Трясет кудрями, зной — лузга,
А море, как собака лапу,
Зализывало берега (С. 51—52).

Лирический герой «Уступов» — alter ego Несмелова — амбивалентен: наряду с мужественностью, гордостью, непреклонностью — чертами человека-бойца в нем проявляются мягкость, нежность, жажда счастья. Впрочем, в ряде других произведений сборника, имеющего многозначное заглавие, амбивалентность лирического героя проявляет себя иначе: «Город задернут шторой, / Гул от тупых копыт его. / Я уж не тот, который / День на себе испытывал». — «Снова у сердца руку / чувствую двойниковую» («Шесть»); герой «Уступов» переживает различного рода кризисы, как правило, связанные с ощущением изгойства: «В твоей лаборатории, бессонница, / Перерабатываю мужество в тоску» («Бессоннице»), «Золотой человеческой тоской / В этот вечер тоскую» («В скрипке») и т.д. Центральный мотив сборника — идея возмездия, одно из ключевых слов его — тоска (см. «Возмездие», «Урок», «Ожидание»).

Характерна двуплановость и для поэтики «Уступов». Наряду с сюжетными (в духе Гумилева) стихотворениями, отмеченными «картинностью», внешней яркой изобразительностью, в сборнике есть и *другие* стихи, представляющие собой лирический поток и отличающиеся тонким психологизмом. В стихотворении «Тишина», наиболее удачном в сборнике, отчетливо заметно стремление Несмелова к синтезу изобразительности, предметности, с одной стороны, и лирического настроения, с другой. Но более значимой представляется утверждаемая здесь мысль, глубоко выстраданная и подлинно человеческая: перед лицом мироздания, всеблагого Бога, сотворившего природу, как не отбросить свои обиды, не задуматься об относительности многих казавшихся самыми важными вещей:

Право, не знаю, зачем я нужен,
Все же сегодня, скажу по чести,

Мне не добудет разбойный ужин
Мой поцарапанный злой винчестер (С. 56).

В июле 1924 г. А. Несмелов переходит китайскую границу и поселяется в Харбине, где живет почти безвыездно до своего смертного часа. «Харбинский период, последнее двадцатилетие жизни А. Несмелова, — самый спокойный, стабильный в его биографии, в творческом отношении самый зрелый и продуктивный»⁵, — отмечает современный исследователь. Основное место в первых, собственно эмигрантских, сборниках — занимает тема России.

Сборник **«Кровавый отблеск»** (Харбин, 1928) получил благожелательный отклик и на русском Западе. В частности, М. Слоним в своей обзорной статье «О молодых поэтах» выделяет этот сборник Несмелова как «любопытный именно по тому единству», которого недостает некоторым другим поэтам: «Это единство стилистическое — прерывистые ритмы, “вольный стих”, резкая изобразительность, граничащая с имажинизмом, — и единство тематическое. <...> Это стихи войны и революционной борьбы, порою озаренные чувством родины, порою отравленные сознанием поражения и горечи»⁶.

«Кровавый отблеск» составляют 13 стихотворений, из которых лишь 6 новых. В жанровом плане это лирические фрагменты-картины, прямые лирические монологи-размышления, баллады. Основная тема сборника обозначена в эпиграфе, которым стали строки из стихотворения А. Блока «Рожденные в года глухие...»: «От дней войны, от дней свободы / Кровавый отблеск в липах есть»⁷.

Склонность Несмелова к балладности (опять же в истинно гумилевской манере) была заметна уже в книге «Уступы» («Бандит», «Лось», «Рассказ»), но в сборнике «Кровавые отблески» она проявляется как осознанная черта стиля. Самое значимое стихотворение такого рода — «Баллада о Даурском бароне» — в мистическом ключе повествует о жестоком сумасшедшем бароне Унгерн фон Штернберге:

К оврагу,
Где травы ржавели от крови,
Где смерть опрокинула трупы на склон,
Папаху надвинув на самые брови,
На черном коне подъезжает барон (С. 70).

Зловещ и страшен образ даурского барона, который способен в ярости, «бредом ее истомаяся», пронзять «кавказским клинком» уже «гниющее красноармейское мясо», чего даже его конь не способен выдержать, а потому проявляет непослушание, поскольку безмерен ужас, испытываемый им. У жестокого воителя-мистика есть лишь одна отрада — любимец-ворон («И каркает ворон, / И слушает всадник, / И льдисто светлеет худое лицо»), который вдруг перестает каркать. В зловещей тишине,

ничего хорошего не предвещающей, барон приказывает вылечить свою «последнюю отраду», грозя жестоким наказанием в случае неуспеха. Врач, получив от безумного барона безумное указание, совершает самоубийство. Следующий эпизод повествует о казни пленных — партизанки и комиссара («На ночь сведите их вместе, / А ночью — под вороном — расстрелять»). Но вопреки ожиданиям барона Унгерна ворон, обычно каркавший при казнях, на этот раз молчит; более того, сообщают предводителю, «гнили обжевшись... ворон издох!». После гибели единственного «друга» барон отдает приказ к отступлению, описанию которого посвящены две (наиболее выразительные) строфы баллады:

Стенали степные поджарые волки,
Шептались пески,
Умирал небосклон...
Как идол, сидел на косматой монголке,
Монголом одет,
Сумасшедший барон.

И шорохам ночи бессонной внимая,
Он призраку гибели выплюнул:
«Прочь!»
И каркала вороном —
Глухонемая,
Упавшая сзади,
Даурская ночь (С. 73).

Балладу венчают слова автора-рассказчика о «монгольских унылых улусах», где женщины поют своеобразную «ужасную» колыбельную: о бароне на черном коне... А в дни, когда начинается песчаная буря, призрак барона можно и лицезреть:

Огромный,
Он мчит над пустынею Гоби,
И ворон сидит у него на плече (С. 73).

Балладой, в сущности, является и стихотворение «Броневик» — одно из многих на тему войны и революции. «Это стихи, — точно подмечает М. Слоним, — <...> порой озаренные чувством родины, порою отравленные сознанием поражения и горечи. Они неровны, зачастую их романтическая резкость переходит в грубость, но есть в них что-то очень настоящее, этим стихам веришь, потому что даны в них, хотя далеко не всегда удачно и искусно, переживания не выдуманные, а подлинно жизненные»⁸. В «Броневику» речь идет о боевой машине, «с честью» носившей на фронте имя известного белого генерала Каппеля. Но вот война кончилась, а вместе с нею пришел конец подвигам и славе «Каппеля». Незавиден мирный удел «ветерана»: «Ободранный и загнанный в ту-пик, / Ржавеет «Капель», белый броневик».

После поражения, после окончательной утраты «надежд восемнадцатого года» русский Харбин («надменный, как откормленный буржуй») встретил капшелевцев и их железного соратника «холодно и грубо»: «Коль вы, шпана, не добыли Москвы, / На что же, голоштаные, мне вы?». Как израненный («от обиды») «уполз покорно серый броневик / За станцию, на затхлые задворки»; и вот уж «девять лет на рельсах тупика / Ржавеет рыжий труп броневика». Но симпатии автора, конечно, всецело на стороне тех, кто реально, с оружием в руках, сражался «с составшими рабочими, с судьбой». Славную и одновременно грустную историю о «Капшеле» завершает сочувственное восклицание рассказчика:

И рядом с ним — ирония судьбы,
Ее громокипящие законы —
Подняв молотосерпные гербы,
Встают на отдых красные вагоны...
Что может быть мучительней и горше
Для мертвых дней твоих, бесклывый коршун! (С. 76)

Тему «жизнь после поражения и исхода» развивает и стихотворение «В ломбарде», герой которого наблюдает безотрадную, даже позорную картину: «В ломбарде старого ростовщика, / Нажившего почет и миллионы, / Оповестили стуком молотка / Момент открытия аукциона»:

Чего здесь нет! Чего рука нужды
Не собрала на этих полках пыльных,
От генеральской Анненской звезды
До риз с икон и крестиков крестильных (С. 77).

Перед героем дилемма: смириться, сдавшись обстоятельствам, или продолжать духовную борьбу. Чувство горечи переполняет его («Твоих отличий никому не жаль / Бездарное, последнее дворянство»), но «грозный крест Победоносца» — не может быть обесценен (как и оценен в денежных знаках), по определению. Важно помнить, что сам автор был награжден четырьмя боевыми орденами. Он не только доподлинно знает, как достаются на фронте высокие награды, но и помнит, что этот «знак носил прекрасный Гумилев, / И первым кавалером был Кутузов!». Правда, наблюдая за соплеменниками, деловито участвующими в торжище, он не выдерживает и уходит, поскольку «сердце все в слезах / От злобы, одиночества и муки».

«Кровавый отблеск» завершается стихотворением «Восемнадцатому году» — своеобразным поэтическим реквиемом и манифестом веры. Восемнадцатый год — «гремящий год», «и обреченный, он пылал отвагой. / Был щит его из гробовой доски. / Сражался он надломленную шпагой, / Еще удар, и вот она — в куски». Но у лирического героя есть

духовные силы, подкрепляемые верой, что «не напрасно по полям Сибири / Он [Восемнадцатый Год] проскакал на взмыленном коне»:

Кто пил от бури, не погасит жажды
У мелко распластавшейся струи,
Ведь каждый город и поселок каждый
Сберег людей, которые — твои (С. 79).

Хвала «году-витязю», «году-наезднику» поется еще и потому, что он — Восемнадцатый Год — «выжег» во многих «столетние болезни»: «покорность, нерешительность, тоску». В целом же сборник «Кровавый отблеск» наметил постепенный отход от романтизации прошлого: автор реалистически воспринимает действительность, какой бы драматичной для него она ни была.

Стихотворения следующего сборника, получившего характерное для эмигрантской литературы заглавие — **«Без России»** (Харбин, 1931), эту тенденцию отчетливо закрепили. Впервые сборник Несмелова составлен полностью из новых стихотворений; и это уже второй сборник, на который отреагировала эмигрантская критика русского Запада (если не считать «отклика» Г. Струве на «Стихи», 1921). В частности, о нем высказался Ю. Терапиано, в самом начале своей рецензии заверивший читателей «Чисел», что «всякая дошедшая до Парижа книга, даже отдельные рассказы, отдельные стихи и статьи “заграничных” (!) молодых авторов, внимательно читаются»⁹.

По прочтении сборника «Без России» А. Несмелова «столичный» критик приходит к выводу, что «отсутствие воздуха, атмосферы современной поэзии, т.е. средоточия остроты ощущений, идей, — само по себе для поэта губительно». И хотя, «конечно, атмосфера не может создать поэта из ничего», но «поэт, ее лишенный, остается в замкнутом кругу, где не с чем сравнить свое, некого любить, некого ненавидеть — литературные же любви и ненависти — сложная лестница развития данной индивидуальности»¹⁰. В своих рассуждениях, отметим, Ю. Терапиано и прав и не прав одновременно. Не прав потому, что «литературные любви» у Несмелова, разумеется, были (Асеев, Гумилев, Маяковский, Цветаева). С М. Цветаевой харбинский «затворник» состоял в переписке.

Несмелов производит на автора рецензии «впечатление человека одаренного, искреннего», но в то же время Ю. Терапиано не может обойтись без оговорок, отчасти, быть может, вызванных «разноприродностью» русской эмиграции (при всей внешней схожести, у каждого из ее представителей — своя жизнь, своя неповторимая судьба). Приведем одну из них, наиболее принципиальную: «Искренность есть отказ от нас возвышающего обмана. Лишь благодаря ей становится возможным научиться выбирать слова, знать цену внешнему и внутреннему, — сти-

хотворству и поэзии... Мне кажется, А. Несмелов не подозревает о подобном искусе. Поэзия для него — стихи. Он довольствуется всяким словом, всяким приемом, внешне усвоенным, от классиков до Есенина и Маяковского включительно»¹¹. Еще более строг (и так же как и в предыдущих замечаниях, не совсем убедителен) рецензент в своем «прощальном напутствии»: «А. Несмелову следовало бы серьезно поразмыслить о себе, отказаться от внутреннего благополучия, которое в нем явно присутствует, несмотря на внешнее крушение и безысходность, ему нужно потерять свою душу, чтобы обрести ее вновь и тогда, быть может, он сумеет поэтически возвратиться к своей теме» (разрядка Ю. Терапиано. — *Н.Н.*)¹².

Думается, при всей шероховатости и «литературности», порой «вторичности» стихов А. Несмелова никакого кардинального разлада между внешним и внутренним ни в его жизни, ни в его творчестве не существовало¹³. Попытаемся «обосновать» это мнение, обратившись к стихам сборника «Без России».

Потерянная Россия — лирическая тема книги. Она выражена, собственно, и в ее названии. В отличие от предыдущего сборника здесь больше прямых лирических высказываний, монологов-размышлений о себе, родине, о современной и будущей жизни. А прошлой уже нет и никогда не будет, о чем прямо говорит герой первого, открывающего сборник стихотворения:

Свою страну, страну судьбы лихой,
Я вспоминаю лишь литературно:
Какой-то Райский и какой-то Хорь:
Садовников кладбищенские урны! (С. 80)

«Конечно, — иронизирует лирический герой, — список может быть длинней, / Но суть не в нем; я думаю, робея, — / В живой стране, в России этих дней, / Нет у меня родного, как в Бомбее!». Иронический настрой не отменяет осознания горестного своего удела: «И от страны, меня отвергшей, вот — / Один пустой литературный облик».

Основной темой и сборника, и всей поэзии А. Несмелова в целом была тема Родины. «В поэтическом воображении Несмелова действительный ход событий часто метафорически преломляется, обнажая свою истинную суть: нет, не он, Несмелов, оставил Россию, а наоборот — Россия бросила его»¹⁴:

Россия отошла, как пароход
От берега, от пристани отходит.
Печаль, как расстояние — растет.
Уж лиц не различить на пароходе.
<...>
Сегодня мили и десятки миль,
А завтра сотни, тысячи — завеса.

И я печаль свою переломил,
 Как лезвие. У самого эфеса.
«О России» (с. 103–104)

Как и прежде, в основании поэтических штудий Несмелова — воспоминания, то радостные, то печальные, а то и трагические; они и мотив, и структурный, композиционный стержень большей части стихотворений сборника. Отсюда, по признанию лирического героя, и «неостывший пепел наших строф» («Хорошо расплакаться стихами...»), и в то же время нежелание и неумение быть врагом Родине: «Мы расстаемся *по-хорошему*, / Чтоб никогда не докучать / Друг другу больше» («Переходя границу»), и отчетливое ощущение искусственности (анормальности) разрыва с отечеством, хотя уже «душа у нас совсем пустая, / Злая, беспощадная душа»; но когда «тошно сердцу» и «неизбывен горечи родник...», мука становится непереносимой, и вот уж грезится ему: то «не волчиха, родина, пожалуй, / Плачет о детенышах своих» («На водоразделе»).

Одними воспоминаниями лирический герой Несмелова пытается вытеснить другие:

Окутанный прошлым, бывшее, как кошку, маня,
 В веселом подростков, но только в мундире кадета,
 Узнаю себя, это память выводит меня
 Из склепа расстрелянных десятилетий.
«Все чаще и чаще встречаю умерших...» (С. 85)

Но никак не удастся ему избавиться от постоянного ощущения собственного изгойства, от холода одиночества: не по этой ли причине человек столь охотно и часто выуживает из прошлого счастливые воспоминания? Целый ряд стихотворений сборника «Без России» — произведения о счастливом детстве, о восторженной юности, о том, что осталось где-то далеко-далеко, но этот оставленный мир — самый светлый... В настоящей «жизни без радуг» все большее значение приобретает «отраженная жизнь», заботливо воскрешаемая в памяти, когда время реальное уступает место «мемуарному времени» («Спутнице», «Женщины живут, как прежде, телом...», «Ночью», «Прикосновения»).

О суровом настоящем, действительно страшной жизни, об ее уродствах говорится в стихотворении «Голод», в котором Несмелов прибегает к натуралистическому приему изображения как средству раскрытия трагических обстоятельств жизни и смерти человека. В произведении атмосфера ужаса намечается противопоставлением человека и природы: «Удушье смрада в памяти не смысл / Веселый запах выпавшего снега»... Исползволь, одним намеком, обрисовывается зловещая ситуация, в которой угадывается тема каннибализма:

Американец поглядел в упор:
 У мужика, под латаным тулупом

Топорщился и оседал топор
Тяжелым обличающим уступом (с. 88).

Многое способен понять и прозреть лирический герой сборника «Без России», например, то, что со временем люди меняются и, увы, не в лучшую сторону: «Смешно! Постарели и вымрем / В безлюдьи осеннем, нагом, / Но все же, конторская мымра, — / Сам Ленин был нашим врагом!» («Встреча вторая»); как и то, что революция неуклонно вырождает-ся: во многих сердцах ее (Революции) глаза «не вздрагивают» («Р. В. 15»).

Снова и снова тревожная память возвращает героя к трагедии, разыгравшейся в России в конце 1910-х—начале 20-х годов («Леонид Ещин», «Я вспомнил Стоход», «Агония»). Так, в стихотворении «Агония» поэт возлагает вину за происшедшую в стране катастрофу как на официальные власти, так и на бесчестных и вероломных большевиков, в первую очередь на Ленина: «— Сильный, державный, на страх врагам!.. / Это не трубы, — по кровле ржавой / Ветер гремит, издаваясь: вам, / Самодержавнейшим, враг — держава!» и «— Враг, ускользнувший от палача, / Я награжу тебя, зверя, змея, / Клеткой железной, как Пугача, / Пушечным выстрелом прах развею!» (С. 97, 99)

Российская империя в сознании автора предстает неким иллюзорным образом-идеей, как нечто безвозвратно канувшее в прошлое, что само по себе говорит о его трезвом восприятии современной национальной истории. В эмиграции Несмелову волей-неволей и в то же время вполне осознанно пришлось многое передумать, переосмыслить. В частности, в нем формируется внепартийный, глубоко личный взгляд на народ, интеллигенцию России. Все чаще внимание поэта сосредоточивается на вечных ценностях: любви, искусстве, творчестве («За», «Мы», «Мастерство», «Изнеможение»). Все более Несмелову дается трудная для него тема любви. Так, в полном изящества и благородства стихотворении «За» одна первая строфа может быть воспринята как любовная поэма:

За вечера в подвижнической схеме,
За тишину, прильнувшую к крыльцу...
За чистоту. За ласковое имя,
За вытканное пальцами твоими
Прикосновенье к моему лицу (С. 105).

Никогда прежде Несмелов не писал так тонко, трепетно и нежно о любви. Постоянный, непростой, а то и мучительный диалог с самим собой требовал от поэта-изгнанника максимальной сосредоточенности на собственном психологическом состоянии, на своем «я». Закономерным итогом стало рождение у героя Несмелова ощущения свободы, обрести которое ему помогает любовь. Только любовь... Любовь ко всему существу, к жизни как самому уникальному феномену на планете Земля, и что

немаловажно — к самому себе как индивидуальной личности. Именно любовь, а не размягчающая волю ностальгия и тем более не политическая идея составляет теперь смысл его существования.

Лирика сборника «Без России» свидетельствует о преодолении по этому пессимистических или ультрарадикальных («ницшеанских») настроений. Не случайно сборник заканчивается стихотворением «Уверенность», герой которого — alter ego поэта — твердо уверен, что

И голубь с беззащитной розовой шеей,
Бесполезный,
Которого тщитесь убить, —
Будет бродить по крышам,
Все выше, выше
И,
Закидывая горло, —
Пить! (С. 109)

Сборник «Полустанок» (Харбин, 1938) состоит из четырнадцати стихотворений. В нем получают развитие эмоциональные, философские, художественно-стилевые тенденции предыдущих сборников. «Полустанок» окончательно подтвердил неслучайный характер основных мотивов лирики Несмелова.

«С большой теплотой описывает Несмелов свою временную родину — “полустанок” Харбин. Возможно, что здесь у него интуитивное предчувствие того, что когда-то случится на просторах его “большой родины”, где миллионы его соотечественников, целые города и веси в миг окажутся на уже “чужих” территориях — в так называемом “ближнем зарубежье”»¹⁵. Вполне допустимое предположение, но отчетливо ясно другое: жизнь на «полустанке» априори позволяет совершить не одно горестное открытие...

Однако главная тема творчества Несмелова — тема России в сборнике «Полустанок» знаменует происшедший поворот в воззрениях поэта. Суть его в переакцентировке мотивов при осмыслении темы «Россия и эмигранты»: лирический герой отказывается принять повторную эмиграцию — отъезд русских из Харбина («Уезжающий в Африку или...»). Налицо — возросшее мужество и подлинная, глубокая мудрость героя «Полустанка»:

Даже гибель и та чудесна,
И напрасен тревоги вой:
Погибая, я стану песней,
Поднимающей, заревой!
«Все настойчивее и громче...» (С. 112)

О высоком смирении (не о слабости, не об отступничестве) героя — суть твердой уверенности в правильности сделанного выбора — сообщают стихотворения предпоследнего сборника Несмелова. Например,

стихотворение «В сочельник» завершается признанием его героя в любви, в преданности России, верой в которую он только и живет:

Но и ныне, как прежде, когда-то,
Не осилить Россию беде,
И запавшие очи подняты
К золотой Вифлеемской звезде (С. 125).

«Белая флотилия» (Харбин, 1942) — самый объемный из «китайских» сборников лирики Несмелова. Только одно стихотворение сборника — «старое», все остальные — новые, написанные поэтом на рубеже 30—40-х годов. В нем собраны произведения, которые повторяют все характерные мотивы предыдущих его книг. С другой стороны, «две последние книги стихов Несмелова (“Полустанок” и особенно “Белая флотилия”) свидетельствуют об усилении в творчестве писателя религиозной проблематики»¹⁶. Другие тематические группы в «Белой флотилии» составили антивоенные («Подарок», «Солдатская песня»), историко-мифологические («Эней и Сивилла», «Неразделенность»), любовные («Флейта и барабан», «Разрыв») стихотворения.

Особенностью всех произведений сборника следует признать присущий им гуманистический пафос. Катаклизмы в жизни людей, происходившие в истории человечества с древнейших времен и нигде не исчезнувшие в новейший ее период (причем не важно: возникали ли они в интимной или социально-политической, военной или религиозной сферах), — все они интересны автору как некий «полигон», «театр действий», где проявляются сила и слабость, любовь и ненависть, доброта и жестокость человека.

Подлинной удачей Несмелова как автора любовной лирики стало стихотворение «Флейта и барабан», замечательными достоинствами которого являются яркая и неожиданная метафорика (и связанная с нею контрастность), единство верно найденного тона, богатая инструментовка, завершенность композиции:

У губ твоих, у рук твоих... У глаз,
В их погребках, в решетчатом их вырезе, —
Сияние, молчание и мгла,
И эту мглу — о, светочи! — не выразить (С. 134).

Но трудно достучаться, даже посредством музыки до сердца, которое не склонно или не способно ответить взаимностью (но, быть может, здесь герой Несмелова пытается, пользуясь своеобразным музыкальным заклинанием, обнаружить и воплотить образ идеальной Женщины, другими словами — выразить свою Мечту):

На лыжах звука, но без языка,
Но шепотом, горя, и в смертный час почти

Рыдает сумасшедший музыкант
О Лидии, о лилии и ласточке! (С. 135)

Герой других произведений итогового сборника Несмелова («В этот день», «Цареубийцы», «Кого винить») никаких иллюзий, напротив, не питает, так как хорошо знает, насколько редки высшие проявления человеческого духа. Впрочем, винить кого-либо за ту или иную подлость в отношении человека, народа, России он уже не желает.

...Несмелов словно предчувствовал свою скорую гибель. Не этим ли вызвана «прощальная нота», столь часто и тревожно звучащая в «Белой флотилии» (см. «Моим судьям», «Потомку», «Цветок», «Отречение», «Эпитафия», «До завтра, друг!», «Последний путь»). Знаковыми для последнего сборника поэта-харбинца стали стихотворения «Моим судьям» и «Цветок». В первом описана сцена суда, увиденная героем во сне: «Сяду, встану, — много раз поднимут / Господа в мундирах за столом. / Все они с меня покровы снимут, / Буду я стоять в стыде нагом». Но невозможно сломать человека с «непокорным взглядом», готового до конца испить горькую чашу жизни:

И без жалоб, судорог, молений,
Не взглянув на злые ваши лбы,
Я умру, прошедший все ступени,
Все обвалы наших поражений,
Но не убежавший от борьбы! (С. 151)

В стихотворении «Цветок» примечательны два полярных, символически обобщенных образа: «застенков мгла» и «неба лазурь», которые выражают противоборство двух стихий человеческого бытия — вечное противостояние любви и ненависти, добра и зла, света и тьмы. Как завет всем остающимся жить воспринимается заключительная строфа стихотворения:

Любите птиц, любите облака.
Недолговечную красу цветка.
Крылатость, легковейность, аромат
И только тех, что все и всех щадят! (С. 153)

В стихотворениях «Родина», «Тихвин», «Новогодняя ночь» и «Русская сказка», заключающих сборник, собственная судьба и судьба многострадальной России воспринимаются лирическим героем с позиций вечности; перед нами предстает человек, обогащенный религиозной мудростью. Взгляд в прошлое, в котором было немало и счастливых дней, но еще более горестных, просветлен неистребимой верой в лучшее и достойное России будущее. Изгнанный, он по-прежнему верен родимой земле, которая вновь и вновь предстает перед его взором: «Я снова вижу из Китая / Почти через двенадцать лет» («Родина»).

Что касается темы любви, ставшей в «Белой флотилии» одной из центральных, то она выражает в лирике Несмелова не только интимное чувство, но и такие ценности, как всепрощение, спасение, добро. В сущности, эти стихи, утверждающие в е ч н о е, и есть последнее и главное напутствие (своего рода урок доброты и мужества) всем нам, потомкам русского писателя Арсения Несмелова — «настоящего поэта, для которого вся жизнь была в стихах» (В. Перелешин).

В 1945 г. А. Несмелов был вывезен в СССР, где вскоре после болезни умер. Так закончил свой земной круг самый яркий представитель русского литературного Харбина.

¹ Такого мнения о роли и месте А.И. Несмелова в литературной жизни дальневосточной эмиграции придерживается абсолютное большинство из писавших о его творчестве. К примеру, Ю. Крузенштерн-Петерец утверждает, что «если был когда-нибудь поэт владевший сердцем Харбина, то это был Несмелов». (Цит. по: *Крузенштерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник (о дальневосточных поэтах) // Возрождение. № 204. С. 60.) Полностью согласен с этим и Э. Штейн: «Общепризнанным мэтром не только харбинского Парнаса, но и всекитайского был Арсений Иванович Несмелов (Митропольский)». (Цит. по: *Штейн Эммануил.* Предисловие // А. Несмелов. Избранная проза. Antiquary, 1987. С. 5.) Не раз в подобном духе высказывался второй по значению поэт-харбинец Валерий Перелешин, например: «Старшим по возрасту и наиболее влиятельным среди харбинских поэтов двадцатых, тридцатых и сороковых годов нашего века был Арсений Несмелов (Арсений Иванович Митропольский)». (Цит. по: *Перелешин В.* Об Арсении Несмелове // Ново-Басманная, 19 / Сост. Н. Богомолова. М., 1990. С. 665.)

² Укажем известное нам издание: *Несмелов А.* Без Москвы, без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы / Сост. и коммент. Е.В. Витковского и А.В. Ревоненко. М., 1990. И недавно вышло Собрание сочинений А. Несмелова в 2-х томах.

³ Стихотворение «Урод» и все другие, рассматриваемые в статье поэтические тексты Несмелова, цит. по: *Несмелов А.* Без Москвы, без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы. М., 1990. С. 27. Дальнейшее цитирование сопровождается указанием в скобках страницы.

⁴ В других случаях, когда «философический настрой» ума уступает место памятливому сердцу, тональность произведений, маркирующая позицию лирического героя Несмелова, меняется с точностью до наоборот. См., например, стихотворение «Враги».

⁵ *Иванов Ю.* Прошедший все ступени: «Идеологический сюжет» поэзии Арсения Несмелова // Литературное обозрение. 1992. № 5/6. С. 29.

⁶ *Слоним М.* О молодых поэтах // Воля России. 1930. № 4. С. 368.

⁷ По мнению Е. Витковского, Несмелов, скорее всего, «привел цитату по памяти», поскольку «у Блока в стихотворении “Рожденные в года глухие...” стоит не “отблеск”, а “ответ”». См.: *Витковский Е.В.* Несмелов Арсений

Иванович // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940) / Т. I. Писатели русского зарубежья. М., 1997. С. 288. От себя же заметим, что если и имеет место здесь ошибка, то совершена она — «в духе Несмелова», поскольку при *такой* «подмене» эпиграф и заглавие сборника приобретают особо суровое, «металлическое» звучание.

⁸ *Слоним М.* Указ. соч. С. 368.

⁹ *Терапиано Ю.* [Рец.] Арсений Несмелов. Без России, Харбин, 1931 // Числа. 1933. № 7/8. С. 275.

¹⁰ Там же. С. 275—276.

¹¹ Там же. С. 276.

¹² Там же. С. 277.

¹³ Приведем мнение Ю. Крузенштерн-Петерец — человека близко знакомого с «русским Харбином», а потому, на наш взгляд, более убедительно свидетельствующего о главном поэте дальневосточной эмиграции: «Арсений Несмелов под маской циника прятал романтика: романтик в нем никогда не умирал». И далее, о том, что скрывалось за маской (масками) А.И. Митропольского: «Арсений Несмелов, деловито торговавшийся из-за нескольких лишних рублей с лавочником или его вдовой, чтобы потом в полчаса пропить эти рубли, Арсений предоставлявший свой поэтический “станок” кому угодно и написавший свою чудесную “Протопопицу”, Арсений — то с тоской цитировавший Оскара Уайльда, то захлебывающийся от восторга перед Барковым, этот Арсений еще задолго до увоза его в СССР был уже не человеком, а сплошным криком “из задохнувшейся гортани”. Свою обреченность он чувствовал». Цит. по: *Крузенштерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник (о дальневосточных поэтах) // Возрождение. № 204. С. 61.

¹⁴ *Сюй Светлана Г.Х.* Литературная жизнь русской эмиграции в Китае (1920—1940-е годы). М., 2003. С. 98.

¹⁵ Там же. С. 99, 100.

¹⁶ *Агеносов В.В.* Несмелов Арсений Иванович // Русские писатели, XX век. Библиографич. словарь: В 2 ч. Ч. 2. М—Я / Под ред. Н.Н. Скатова. М., 1998. С. 98.

II. ВОЙНА И ЗАРУБЕЖНАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (ВТОРАЯ ВОЛНА)

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ 1940—1960-х ГОДОВ: КУЛЬТУРА И ПЕРИОДИКА

О силе и культурной мощи такого явления, как «русское зарубежье», говорит один только тот факт, что у русской эмиграции было целых *три волны* — три потока, делающих эмигрантскую культуру жизнеспособной и во многом уникальной. «Когда в 1956 году историк русской зарубежной литературы Глеб Струве заявил, что литература русского зарубежья идет к своему неизбежному концу, он явно недооценил потенциал командно-административной системы в СССР. Усилиями аппарата в 60-х—начале 80-х годов была вызвана новая волна зарубежья. Русское поле в зарубежье засеивалось вновь и вновь, и то, что было бы обречено на погибель здесь, Божьим промыслом возрастало на ниве зарубежной. Такова сила целостности русской культуры»¹.

Во второй раз «русское поле в зарубежье» было обильно «засеяно» в период с 1940 по 1960 гг., получивший название *второй волны* русской эмиграции. Ее породила Вторая мировая война — это были в большинстве своем жители оккупированных территорий или военнопленные, возвращение которых на родину было связано с большим риском². Их отъезд за границу был вынужденным: как жители бывших оккупированных территорий они становились «перемещенными лицами» («ди-пи»), которые отправлялись в специальные лагеря в Германию и Австрию. Таких «перемещенных лиц» в Европе было около полумиллиона.

Наиболее крупный лагерь «ди-пи» находился под Мюнхеном. «В лагерях для «перемещенных лиц», обогативших русский язык словами “ди-пи” (или “дипист”) и “дипийский”, в Германии и Австрии и произошла первая встреча новой эмиграции со старой — в лице тех довоенных эмигрантов, довольно многочисленных, которым удалось бежать от наступавшей Красной Армии из стран к востоку и юго-востоку от Германии (главным образом из Чехословакии и Югославии, а также из бывших прибалтийских государств). Таким образом частично старая эмиграция разделила участь новой, что само по себе способствовало сближению. Первый период новоэмигрантской литературы характеризуется лагерными устными газетами, гектографированными издания-

ми, нерегулярно выходящими и печатающимися на дрянной послевоенной бумаге газетами и журнальчиками. История этого “героического” периода новоэмигрантской литературы еще будет написана»³.

Неудивительно, что первым центром «новой эмиграции» был именно Мюнхен, где находились многочисленные организации русских эмигрантов: Национально-Трудовой Союз (НТС), Центральное объединение политических эмигрантов из СССР (ЦОПЭ) и др. Вторая волна эмиграции дала русской литературе много творческих людей. Это поэты И. Елагин, О. Анстей, В. Завалишин, Н. Бернер, Б. Нарциссов, И. Чиннов и др.; прозаики Л. Ржевский, А. Марков, В. Юрасов, Б. Ширяев, С. Максимов и многие другие. Произведения «новоэмигрантских» авторов публиковались в периодических изданиях, количество которых, впрочем, было несопоставимо с изданиями первой волны. Так, Национально-Трудовой Союз в 1946 г. начинает издавать «журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли» «Грани», первые три номера которого вышли в Германии в лагере для перемещенных лиц в Менхегофе. Авторами журнала были, как правило, эмигранты второй и третьей волн (журнал выходит по сей день), но до середины 1960-х годов в издании активно печатались писатели и первой волны.

В 1951 г. в Мюнхене стало выходить еще одно издание второй волны — «Литературный современник. Журнал литературы и критики» (1951–1952, № 1–4), на страницах которого была широко представлена советская литература (Б. Пильняк, А. Воронский, О. Мандельштам, И. Бабель, Б. Пастернак, Ю. Олеша и др. — в специальном разделе «Голоса погибших»). В журнале существовал сильный критический раздел, где публиковались статьи «новоэмигрантских авторов» о советской литературе: «Есенин и Маяковский» В. Завалишина, «Мысли о Пастернаке» О. Анстей, «Анна Ахматова (опыт анализа)» Л. Ржевского и др. Литераторов первой волны в журнале было очень мало, но гораздо более весомо их творчество представлено в вышедшем через три года одноименном литературном альманахе (Литературный современник. Альманах: Проза, стихи, критика. Мюнхен, 1954), в который вошли проза А. Ремизова, Г. Гребенщикова, И. Сабуровой, воспоминания Ф. Степуна, стихи Г. Иванова, Г. Адамовича, В. Злобина, И. Чиннова и др.

Также в Мюнхене с 1958 г. стал выходить журнал «Мосты» (1958–1970; с 1965 г. — непериодический альманах), который создавался как издание, призванное консолидировать творческие силы второй волны русского зарубежья, произведения ее представителей (И. Елагина, Л. Ржевского, И. Чиннова, О. Анстей, К. Померанцева) были широко представлены на страницах журнала. Как и в «Литературном современном», в «Мостах» довольно много внимания уделялось советской литературе (в редакционном манифесте так объяснялось название изда-

ния: «Мосты нужны — между нашим и тем берегом, между родиной и Западом, между сегодняшним и завтрашним днем») и культуре эмиграции первой волны, особенно ее архивного наследия.

Европейская периодика второй волны эмиграции выходила и за пределами Германии. Так, в Париже издавался литературно-политический журнал «Возрождение» (1949—1974), продолживший основную идейную направленность («либеральный консерватизм») одноименной газеты, выходившей в Париже с 1925 по 1940 г. и также финансируемой нефтепромышленником А. Гукасовым. Сохранился и смысл девизов издания: «Величие и свобода России», «Ценность культуры», «Достоинство и права человека». На страницах «Возрождения» тоже произошла встреча двух волн «русского рассеяния» — здесь публиковались тексты И. Бунина, А. Ремизова, Б. Зайцева, И. Шмелева, Д. Мережковского, З. Гиппиус, Н. Тэффи, Ю. Одарченко, Анри Труайя (Тарасова), Е. Яковлевского, И. Лукаша, А. Ренникова, В. Смоленского, Ю. Иваска, Е. Ггарина, З. Шаховской, Л. Червинской и др. Особенный интерес представляют опубликованные в журнале мемуары — дневники З. Гиппиус, воспоминания Н. Байкалова, М. Ковалевского, Л. Врангель, Н. Тэффи, А. Кашиной-Евреиновой, графини А.В. Толстой, последней дочери русского классика А.Л. Толстой и др. Разнообразием и глубиной отличался критический раздел издания.

Вторым — и главным — центром второй волны русского зарубежья стала Америка, прежде всего Нью-Йорк, являющийся, пожалуй, самым космополитическим городом мира и до сегодняшнего дня. Н. Андреев, попытавшийся периодизировать русскую зарубежную литературу, «исход за океан» называет центральным событием в истории русской диаспоры после 1940 г.: «Главнейший факт — “открытие Америки”, точнее — Нью-Йорка, как нового литературного центра, куда перебирались все те, кто мог покинуть “праматерь Европу”, и где возникли “Новый журнал”, ставший с тех пор новой цитаделью русской культуры за рубежом, и живое, беспокойное, ищущее “Новоселье”, детище Софии Прегель»⁴. В Америке, таким образом, тоже встретились две волны эмиграции, так как именно туда смогли перебраться, спасаясь от фашистов, многие деятели культуры и общественной жизни «первой диаспоры» — М. Алданов, М. Цетлин, В. Набоков, Н. Авксентьев, М. Вишняк, В. Зензинов, А. Керенский, Г. Федотов, Ст. Иванович, Р. Гуль и др.

В 1942 г. в Нью-Йорке произошло событие, во многом ставшее и остающееся знаковым не только для литературы русского зарубежья, но и для всей русской культуры в целом: был основан «Новый журнал». На первых номерах журнала не значилось имя редактора, но фактически редактировал журнал М. Цетлин при ближайшем участии М. Алданова и других сотрудников «Современных записок», которые «Новый

журнал» так напоминал. С 1943 г. редакторами «Нового журнала» стали М. Цетлин и М. Карпович; после смерти первого в 1945 г. издание стал редактировать М. Карпович; с 1966 по 1986 г. главным редактором был Р. Гуль; с 1986 по 1990 г. журнал возглавляла редакционная коллегия; с 1990 по 1994 г. редактором был Ю. Кашкаров, а с 1994 г. по сей день главным редактором этого самого крупного эмигрантского издания является В. Крейд.

«Новый журнал» не случайно считается прямым наследником такого крупнейшего литературного журнала русской эмиграции, как «Современные записки». Это подчеркивается целым рядом общих черт: внешний вид издания, состав сотрудников, структура (в «Новом журнале» были отделы «Литература и искусство», «Воспоминания и документы», «Политика и культура» и др.) и, конечно же, общая его направленность. Обращает на себя внимание то постоянство, с которым редколлегия нового издания следовала тем принципам, которые исповедовали создатели «Современных записок» — максимальная толерантность в сочетании с общекультурной направленностью. Ни один из многочисленных редакторов «Нового журнала» не упускал возможности подчеркнуть эту позицию в программных заявлениях.

Так, Роман Гуль, писатель и многолетний редактор издания, утверждал: «Основатели “Нового журнала” определяли его идейную задачу как защиту свободы русской культуры, как продолжение того идейного наследства, которое внесла Россия в мировую культуру. Эта задача и сейчас остается неизменной. И она заставляет нас (я сказал бы и вдохновляет нас) — в условиях порой очень трудных — продолжать это русское дело. Я верю, что когда-нибудь “Новый журнал” сыграет роль той магнитофонной ленты, на которой останутся записанными для истории свободные голоса русских поэтов, прозаиков, публицистов, ученых»⁵.

Вадим Крейд, возглавляющий журнал сегодня, писал об этом в юбилейной статье «Двухсотый номер»: «Если кто-нибудь нас спросит, что ценного создала русская эмиграция, мы сможем с гордостью ответить: “Новый журнал”. Так судили о вкладе эмиграции в русскую культуру по “Новому журналу”, и в годы советчины он действительно выполнял миссию по сохранению духовных основ нашей культуры. Именно отсюда — широта и терпимость, демократизм и плюрализм. Отсюда возможность для писателей разных взглядов и творческих манер собираться, как на форум, под одной обложкой. При всем эстетическом и философском многообразии проявлялся единственный вид нетерпимости — к антикультуре»⁶.

Своеобразным продолжением традиций журнала-предшественника стали и имена знаменитых эмигрантских литераторов и мыслителей, произведения которых украшали страницы «Нового журнала». Это

М. Алданов, И. Бунин, Д. Мережковский, Б. Зайцев, З. Гиппиус, М. Цветаева, Г. Иванов, А. Ремизов, Г. Газданов, Б. Тимерязев, Н. Берберова, Ф. Степун, Н. Бердяев, В. Зеньковский, Н. Лосский, Г. Федотов, Л. Шестов, С. Франк, М. Вишняк и др. Примерно с 1945 г. активно начинают публиковаться писатели второй волны: Г. Андреев, П. Ершов, Н. Ульянов, И. Елагин, И. Чиннов, Г. Глинка, О. Ильинский, Д. Кленовский, В. Марков, Н. Моршен и др. Многие послевоенные советские эмигранты смогли опубликовать в «Новом журнале» свои мемуары о войне, сталинском терроре или просто о советских буднях. А во время «оттепели», вспоминает Р. Гуль, «до нас стали доходить отдельные голоса писателей и читателей из Советского Союза»⁷. В 1958 г. в журнале печатается отрывок из «Доктора Живаго» Б. Пастернака, повесть Лидии Чуковской «Софья Петровна», «Колымские рассказы» В. Шаламова, концлагерные рассказы С. Санины и др.

Поэтому именно «Новый журнал» был и является до сих пор одним из главных «форпостов» русской культуры и литературы за рубежом: «Все, что было создано наиболее ценного русскими людьми в условиях свободы, так или иначе находило отражение на страницах русского нью-йоркского журнала. Рассмотренный вместе с “Современными записками”, он воспринимается как летопись творчества российской диаспоры»⁸.

Тогда же, в 1942 г. в Нью-Йорке начал выходить литературно-художественный журнал — ежемесячник «Новоселье» (1942—1950), до этого выходивший в Париже. Журнал возглавляла поэтесса София Прегель, которая в свое время тоже сотрудничала с «Современными записками». Как и в предыдущих изданиях, в «Новоселье» ставилась цель «объединения писательских сил на деле служения русской культуре», причем подчеркивалось дистанцирование от политики. В журнале печатались как писатели старшего поколения эмиграции (И. Бунин, Н. Тэффи, М. Алданов, А. Ремизов, Г. Адамович и др.), так и литераторы «второго поколения» (В. Мамченко, Ю. Мандельштам, Б. Божнев, И. Чиннов, Е. Бакунина и др.). Предпочтение в журнале отдавалось рассказам, стихам, статьям и воспоминаниям. Случались на страницах «Новоселья» и литературные открытия — именно здесь стали печатать произведения Б. Пантелеймонова.

Так вырабатывалось особое понятие, определяющее специфику второй и третьей волн эмиграции, — «Русский Нью-Йорк». «Далеко не все авторы, печатавшиеся в “Новом журнале”, жили или публиковались ранее в Америке. Понятие “Русская Америка”, или “Русский Нью-Йорк”, не предполагает обязательного присутствия авторов в США. Сам факт появления текста в “Новом журнале” или другом нью-йоркском издании является подтверждением причастности этого произведения к по-

нятию “Русский Нью-Йорк”. Немало в этом отношении сделало Издательство имени Чехова в Нью-Йорке, а после его закрытия в 1956 году — ряд других издательств, существующих поныне и печатающих книги, которые по политическим и идеологическим соображениям не издавались в Советском Союзе»⁹.

¹ *Николюкин А.* Без нас нет России (Из истории русской зарубежной культуры) // Русский Нью-Йорк: Антология «Нового журнала». М., 2002. С. 10.

² Кроме того, значительную часть эмигрантов второй волны составили люди, сознательно не принимавшие советский тоталитарный режим, и граждане прибалтийских республик, которые не хотели жить под прессом советской власти.

³ *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Paris, 1984. С. 385—386.

⁴ *Андреев Н.* Об особенностях и основных этапах развития русской литературы за рубежом (Опыт постановки темы) // Русская литература в эмиграции / Под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 28—29.

⁵ *Гуль Р.* «Новый журнал» // Русская литература в эмиграции / Под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 330.

⁶ Новый журнал. 1996. № 200. С. 6.

⁷ *Гуль Р.* Указ. соч. С. 324.

⁸ *Крейд В.* Слово о «Новом журнале» // Русский Нью-Йорк: Антология «Нового журнала». М., 2002. С. 7.

⁹ *Николюкин А.* Указ. соч. С. 17.

ИГОРЬ ЧИННОВ

Игорь Владимирович Чиннов (1909—1996) — один из последних представителей «парижской ноты» и, безусловно, один из наиболее ярких и самобытных ее певцов. Стихи Чиннов начал писать с детства, но первые публикации относятся к 1930-м годам. В 1932—1934 гг. ряд его литературных опытов появляется в парижском журнале «Числа»¹. До этого Чиннов участвовал в содружестве молодых поэтов «На струе слов» — объединения, сложившегося в 1929 г. в Риге и издававшего собственный журнал «Мансарда».

Переезд во Францию в 1945 г. (из Германии, куда он в 1944 г. был отправлен на работы из Латвии) ознаменовал фактическое сближение с поэтами «парижской ноты». В русском литературном Париже Чиннов быстро становится «своим», знакомится с Г. Адамовичем, А. Ремизовым, И. Бунным и др. По словам И. Одоевцевой, «с этого времени началось его восхождение по лестнице успехов и признания»². На взгляд современников, Чиннов сумел органично и талантливо продолжить «Парижскую ноту» с ее устремлением к «последним вещам», или, говоря иначе,

острыми, предельно искренними размышлениями о жизни и смерти, о смысле человеческого существования³.

Первый сборник стихов Чиннова «**Монолог**» увидел свет в парижском издательстве «Рифма» в 1950 г. Большинство крупных поэтов и критиков высказались о нем положительно (Г. Адамович, В. Вейдле, Ю. Терапиано, С. Маковский). Последний, в частности, точно определил своеобразные приметы поэтического творчества Чиннова: «невещественность» стихов, имеющих «характер зыбких, чуть мерцающих отражений». По Маковскому, «вся настроенность Чиннова и вся поэтика его содействует тому же впечатлению, приоткрывают ту же тему: нереальность реального, восприятие жизни, как потока явлений, вызывающих ассоциации, связанные между собою созерцательной грустью»⁴.

За шестьдесят лет поэтической работы в Европе и в США у Игоря Чиннова вышло восемь книг стихов: «Монолог» (Париж, 1950); «Линии» (Париж, 1960); «Метафоры» (Нью-Йорк, 1968); «Партитура» (Нью-Йорк, 1970); «Композиция» (Париж, 1972); «Пасторали» (Париж, 1976); «Антитеза» (Колледж Парк, 1979); «Автограф» (Холиок, 1984). В 1991 г. Чиннов впервые приезжает в Россию, публикуется в периодике. В 1994 и 1996 гг. в Москве издаются девятая и десятая книги стихов («Эмпирей», «Алхимия и ахинья»). В 1998 г. — сборник «Загадки бытия: Избранные стихи»; в 2000 г. выходит собрание сочинений И.В. Чиннова в двух томах.

О необычном даровании автора «Монолога» — узнаваемом и в то же время оригинальном — писали многие, например, В. Вейдле, охарактеризовавший первую книгу Чиннова «как монолог приговоренного к смерти»⁵. Сборник, который составили стихи 1930–1940-х годов, написанные в Риге и в Париже, действительно, отмечен трагизмом. «Монолог» поэта начинается стихотворением «Неужели не стоило...»:

Неужели не стоило
Нам родиться на свет,
Где судьба нам устроила
Этот смутный рассвет,
<...>
Где дорожка прибрежная,
Описав полукруг,
Словно линия нежная
Жизни — кончилась вдруг.⁶

Как «смутный рассвет» воспринимает герой Чиннова эмигрантское бытие, и все острее понимает, что «линия нежная Жизни — кончилась», и что счастье, некогда ему известное, осталось где-то «там, вдалеке». В подобной тональности написана большая часть стихотворений из сборника одного, составивших сборник. Например, в стихотворении «Так посмотришь небрежно...» говорится о непреложной двойственности жиз-

ни человека вне родины, когда в его сознании одновременно сосуществуют прошлый и нынешний миры, когда с необходимостью вырабатывается новый «модус вивенди»: «Это радостный признак, / Это — счастье, поверьте: / Равнодушие к жизни / И предчувствие смерти» (I, 57).

Земные, «горизонтальные» связи перестают удовлетворять героя чинновской поэзии, его внимание теперь обращено к тому, что соединяет (хотя бы в мечтах) человека и небо, одним словом, существенное значение имеет только «вертикальная» связь. Именно поэтому герою стихотворения «В безветренных полях еще весна...» ничего не остается, как «по-детски верить, что Луна — / Его душа» и что, «быть может, вновь приснится» та «нежная, небесная страна, / Где даже одуванчик сохранится» (I, 59). Подобное мироощущение порождено изгнанничеством лирического героя, понимающего «яснее с каждым годом», что все его «тягостные старания», напоминающие «смешные попытки», вовсе не гарантируют счастья: «Быть может, рок нам счастье обещал, / Но, кажется, не сдержит обещаний» («Яснее с каждым годом: да, провал...»). Горечь эмигрантской жизни усугубляет все увиденное на чужбине, невольно и неотступно, как бы «в довершение картины», воскрешающее в памяти родные места:

В Булонский лес заходишь в декабре:
Деревья в сизом, снежном серебре.

И видишь, в довершение картины,
Как будто наши, русские рябины —

И чувствуешь, острее с году на год,
Ту горечь терпкую — холодных ягод. <...> (I, 61).

Самое страшное, драматичное в этой психологической коллизии — ее неизменность и неразрешимость: «И рот кривишь. От этого всего — / Оскомина, и больше ничего» («В Булонский лес заходишь в декабре...»). Пока жив, человек *помнит*, но от этого его жизнь не становится счастливей, ведь «память — как шум листопада / В глухую осеннюю ночь» («Шагаешь по мокнущей груди...»). Единственное, что ему остается, — это философски отнестись ко всему, в том числе и к своей собственной жизни: «Вот, живешь: суeta, нищета. / Только тщетно считаешь счета, / Только видишь, что сумма не та» (I, 63).

Минорные настроения, овладевающие героем Чиннова, возникают не исключительно по причине разлученности с родиной; его в целом мало устраивает этот мир, где человеку столь трудно живется. В стихотворении «Ночью мост рабочие чинили...» механистичность, обезличенность жизни буржуазного общества передается (и разоблачается) путем сосредоточения внимания на машинах, которые олицетворяют не столько тех, кто в них передвигается, сколько иронически указывают на безду-

шие, невнимание к отдельной личности со стороны каких бы то ни было государственных учреждений:

Ночью мост рабочие чинили,
Чтобы мчались по мосту скорей
Деловитые автомобили
Важных, обеспеченных людей —
И другие, всяческих мастей,

Например: тюремный (грузный, зычный,
Ваше охраняющий добро),
Или — юркий, беленький — больничный,
Или — тот, умеренно трагичный,
Скучный — похоронного бюро (I, 64).

Одной из тем, к которой Чиннов обращается (пусть и нечасто) на протяжении почти всего поэтического творчества, является тема войны. С войной у Чиннова «личные счеты»: во время Гражданской он с матерью оказался в зоне боевых действий, а в период Великой Отечественной был угнан в Германию, где некоторое время находился в лагере. И самое ужасное — война стала причиной разлуки с матерью, которую он потом так и не нашел. Среди значительных антивоенных произведений Чиннова — стихотворение «Кабак, завод, тюрьма, больница...». Оно напоминает знаменитое стихотворение Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» не только своим зачином, но и такой же горечью:

Кабак, завод, тюрьма, больница
И даже — кладбище вблизи.
Нет, этот городок не снится,
Не чудится. И по грязи

Идут под барабан солдаты
(Казарма — за углом сейчас).
Они ни в чем не виноваты,
Но их убьют. Иль, в добрый час,

Они других убьют. <...>

Мысль о неизменности, увы, человеческого удела — воевать друг с другом, с потрясающим трагизмом (который достигается посредством «отстранения», а усугубляется горькой иронией) выражена в заключительной части стихотворения:

<...> Трезвонит
Звонарь над лучшим из миров,
И так невозмутимо гонит
Хозяин на убой быков (I, 65).

Единственной опорой человека в «этом безумном, безумном <...> мире» остается культура, средоточие которой для лирического героя — alter ego Чиннова — олицетворяется Пушкиным. Перефразируя извест-

ную формулу, можно утверждать, что для русского человека на чужбине: «Пушкин — на все времена», и на все заморские города и веси... В стихотворении «Читая Пушкина» стихи гения воспринимаются едва ли не как панацея от чужбины: «И полной грустью мы грустим — но счастьем, / Как вдохновеньем, безотчетно мудрым / Наполнен мир, и стоит жить и, настезь / Открыв окно, дышать парижским утром» (I, 69).

В целом же «Монолог» — книга философски-метафизическая. Человек в ситуации «один в чужом мире» хорошо знает, что такое одиночество, а потому зорко воспринимает окружающие его реалии: природу, вещный мир и т.д. (см.: «В углу, над шкафом от стены...», «Трепещут судорожные зарницы...», «Солнечная зыбь на реке...» и др.). В последнем из названных стихотворений подводится своеобразный итог наблюдений человека над жизнью, которому уже не кажется, что в ней «все ясно» и «очень просто»:

Может быть, когда я умру,
Может быть, тогда я пойму
Легкую, простую игру —
Солнце, полусвет, полутьму... (I, 81)

Но, в сущности, автора «Монologa» мало занимает реальный мир: ему более интересны и близки метафизические аспекты бытия. Так, в восприятии героя стихотворения «Этот мир, тускловатый и тленный...» все вокруг («этот город и эта зима») — «только тени на стеклах вселенной, / Светотень в мировом синема»; подлинно значимо — «другое», «необманчивое бытие» (I, 88).

Уже первая книга продемонстрировала силу и своеобразие поэтического дара Чиннова, его умение неповторимо изящно воплощать мирозидение человека, оказавшегося вне родины. «Во всяком случае, — справедливо пишет А. Бахрах, — в легионе русских зарубежных слагателей стихов он один из немногих подлинных поэтов, и его основная заслуга в том, что в эту поэзию со всеми своими причудами, со всем тем, что может не выдержать испытания временем, он внес свой звук, свою ноту»⁷.

В 1960 г. в Париже выходит вторая книга стихов Чиннова «Линии»⁸. Отклики на нее также были положительными, а порой и просто восторженными. В одном из писем Г. Адамович признается: «Меня в них изумляет и наполняет завистью их тончайшая выделка. Именно ее-то и не оценить при быстром чтении! Но и помимо того, что принято называть “мастерством”, — а рядом с Вашим всякое другое кажется грубым, топорным! ...Я читаю 2—3 Ваших стихотворения, а потом книгу откладываю, и невольно спрашиваю: можно ли дальше продолжать subtilite [тонкость] или Вы дошли до предела, где надолго придется остановиться?»⁹.

Сборник «Линии» высоко оценили и другие авторитетные критики. Так, В. Вейдле, оценивая книжку Чиннова объемом в 45 стихотворений, пишет: «Нет среди них ни одного пустого, недоделанного, безличного; все полновесны; все причастны подлинной поэзии»¹⁰.

Поэзия Чиннова, по мнению Вейдле, — отрадное явление русской зарубежной литературной действительности, ведь «поэтов у нас — раз, два и обчелся: их серебряный век давно прошел». Чиннов доказал право называться самостоятельным поэтом, поскольку, как всякий настоящий художник, не пользуется «даже и принимаемой им (в общих чертах) поэтикой» «как рецептом»; он «либо ее меняет, либо заново, на собственный лад, обосновывает и оправдывает ее». Но в целом, «поэтика его — привычная, петербургско-парижская»¹¹.

В большинстве стихотворений сборника «Линии» получают развитие две взаимосвязанные темы, столь остро прозвучавшие в «Монолог» — Россия и эмигрантская жизнь. Осмысливаются они в двух планах: в их конкретных (внешних) и обобщенных (идеальных) качествах. «Небесная» и «земная» ипостаси человеческого существования, в пределе образующие нераздельное единство, у Чиннова лишь обнаруживают возможность пересечения, но здесь в первую очередь значима позиция автора, его трезвый и мужественный взгляд на жизнь. В стихотворении «К луне стремится, обрываясь...», исполненном в сюрреалистической манере, читателю вначале встречаются несколько образов-репрезентантов: «луна», «фонтан», «кипарис» («К луне стремится, обрываясь, / Фонтан — как в бурю кипарис, / Когда луна — почти живая»).

Сопряжение, соотнесенность предметов мира усиливается от строфы к строфе. Вторая, «переходная», строфа это как бы оговаривает: «Озера то, иль острова, / Иль облака, иль птичья стая? / Фонтан, фантазия, каприз». И вот уже

Сквозь лунное очарованье
Кровать плывет, куда хочу —
По блеску крыш, как по ручью.

Однако глубинный смысл всей этой фантастической кинематики, а в конечном счете — текста становится понятным в последних двух строфах:

Полоски дыма там, вдали —
Как оснеженные тропинки,
И мы гулять по ним пошли —
И говорили без запинки
Ночными странными стихами,
И долго звуки не стихали,
Уже неслышные с земли (I, 97).

Магию, волшебство поэтического искусства поэт видит в устремленности к красоте и глубине мироздания, в способности освободить

человека от всех прямых (буквальных) связей с земной реальностью. Этому стихотворению близки по смыслу и некоторые другие («Дали как будто во льду...», «Так отвратительно-неотвратимо...», «Сияли лампы, был прозрачный свет...»).

В контексте сказанного едва ли можно до конца согласиться с мнением, что «в стихотворениях парижского периода Чиннов еще старался укрепиться на оборонительных рубежах — на линии высокого европейского стоицизма, “равнодушия к жизни” и холодного предчувствия, приятия неизбежного конца»¹².

С другой стороны, единой «линии поведения» Чиннов, а вместе с ним и герой его стихов, не может, да и не стремится следовать неукоснительно. Память о России и «отстраненный», почти беспристрастный взгляд на современную жизнь всячески препятствуют этому (см.: «Голод в Индии, голод в Китае...», «О Воркуте, о Венгрии (— о чем?)...», «Что-то вроде России...», «То, что было утешением...», «Я все еще помню Балтийское море...» и др.). Лирический герой Чиннова, остро переживающий свою эмигрантскую долю, постоянно ищет приметы родного, какие-либо соответствия (в чем бы они ни обнаруживались) «той», «тогдашней» жизни: «Чем-то нежным и русским / Пахнет поле гречихи. / Утешением грустным / День становится тихий», но... каждый раз понимает, что бывшее «едва ли вернется» («Что-то вроде России...»); и тогда ощущение изгойства осознается им еще острее: «То, что было утешением, / Перестало утешать», и ничего другого не остается, как развлекаться «сочетанием / Равнодушья и тоски» («То, что было утешением...»).

Большая часть стихотворений сборника «Линии» отмечена минорным звучанием. Основные краски — угрюмо-мрачные: «смутный», «темный», «скучный», «призрачный», «угрюмый»; мажорных тонов — немного, и все они также традиционные: «солнечный», «розовый», «золотой», «сияющий», «светлый». Герой Чиннова достоверно знает, что находиться «на линии жизни» не означает быть «на линии счастья», в связи с чем не только понятно, но и вполне оправданно столь частое обращение к теме смерти. Это понятно еще и потому, что «сквозь весь непрозрачный мир» (где тоже существуют «другой рисунок», «другие линии») так «трудно видеть в земном» «проблески неземные» (I, 139).

Оставаясь верным «парижской ноте», Чиннов в «Линиях» старается оправдать эту верность уже по-своему, в чем, собственно, и проявилось его «поэтическое искусство». Суть последнего, пользуясь определением Вейдле, состоит в умении создавать «неразрывное единство звука, ритма и смысла». Со всей очевидностью это слияние смысла и звука обнаруживается в уже упоминавшемся стихотворении «К луне стремится, обрываясь...», в первой строфе которого нагнетанием сонорного «р»

характеризуется трудность движения «вверх». В свою очередь, неизбежную прерывистость непростого «восхождения» передают глаголы «стремясь» и «обрываясь». Напротив, открытые, широкие, «распахнутые» сочетания «о» и «а» проецируют принципиальную возможность достижения искомой цели — чего-то необычного, нетрадиционно-яркого, истинного. Наконец, в третьей, итоговой, строфе резкие, «краткие» сонорные «р» и плавно-долгие гласные гармонически сочетаются, порождая не только новое качество звучания, но и новый смысл, а именно новое внутреннее состояние героя: «Сквозь лунное очарованье / Кровать плывет, куда хочу — / По блеску крыш, как по ручью».

Третий сборник **«Метафоры»** (Нью-Йорк, 1968) показал, что приверженность Чиннова «парижской школе» не абсолютна. По мнению Ю. Терапиано, «образы его и ассоциации усложнились, стали неожиданнее и свободнее, и в таком их сочетании есть порой какая-то острая, своеобразная прелесть»¹³. Г. Адамович высказался более определенно: поэт «любит слова, даже как будто наслаждается ими, дает им в своих стихах раздолье, не скупится на цвета, на переливы оттенков, на образы и на причудливые их сочетания»¹⁴. О правоте обоих критиков читателю сообщает уже первое стихотворение сборника — «Здесь пахнет лазурью, ты знаешь?..», в котором «струи фонтана трепещут золотой арфой», а «в детских губах леденец» герою представляется «золотистой свирелью».

Метафоры Чиннова действительно свежие и неожиданные и в то же время очень точно передающие приметы внешнего мира или внутреннего состояния человека. Так, «пятно света», «похожее на золотое блюдо», «разноцветные крылья белья», вывешенного «на веревках через всю улицу», напоминают лирическому герою «большие цветы / висячих садов / Семирамиды» («Прямо на тротуаре...»). Именно минимализм и одновременно яркая и необычная метафористичность словаря позволяют поэту передать южную красоту Италии, очарование ее природы и своеобразный колорит древних городов.

У Чиннова «метафора является не только переносом качества одного предмета на другой, но и преображением, перерождением самих предметов, или, выражаясь чуть интересней и точнее, мутацией образов»¹⁵. Отчасти это «перерождение» происходило и в прежних сборниках Чиннова, в последующих — оно станет одной из самых характерных особенностей его поэтического мира. Современная критика сразу отреагировала и на появление в «Метафорах» нерифмованного стиха, причем реакция была неоднозначной. Так, Г. Струве выражал сожаление, что «все меньше и меньше» у Чиннова стихотворений с рифмами и что «все больше и больше» он «вдается в прозу, пусть и поэтическую»¹⁶.

Впрочем, таких стихотворений в «Метафорах» немного. К тому же, «отказавшись» от рифмы, Чиннов прибегает к дополнительным изоб-

разительно-выразительным приемам. Так, стихотворение «Одним забавы, другим заботы. Затем забвенье...» «составлено» из созвучных народно-житейских выражений (в духе «Баллады примет» Ф. Вийона). Образуя единый (кон)текст они приобретают особое расширительное значение, что подчеркивается характерной минорной интонацией:

Одним забавы, другим заботы. Затем забвенье.
Да, жисть-жестянка, да, жисть-копейка, судьба-индейка.
Да, холод-голод. Не радость старость. (И ночь, и осень.)
И пыльный свиток, печальный список шуршит так сухо,
И совесть-повесть стучится глухо ночным дождем.
Ночные тени лежат в больницах, окопах, тюрьмах.
Над горем мира, над миром горя лишь ветер ночи (I, 156).

Заметим, что в ряде случаев используется внутренняя рифма («сухо» — «глухо», «стучится» — «больницах»); в целом же единство смысла и звучания текста достигается посредством звукописи, повторением одних и тех же согласных, гласных, частей и целых слов. В «белых стихах» Чиннова часто мы видим единоначатие, а в некоторых из них — левостороннее красосозвучие.

В рассматриваемом произведении («Одним забавы, другим заботы. Затем забвенье...») уже в строке-зачине постулируется основной закон жизни: определенная периодичность земного существования человека, и хотя возможны какие-то вариации, финал всегда один. Мысль о том, что «все преходяще» и в то же время — на метауровне — «все неизменно», выражена в заключительном стихе: «Над горем мира, над миром горя лишь ветер ночи». Возможно и такое прочтение: несмотря на конечность физической жизни человека, только от его духовной крепости зависит, стихнет или нет «ветер ночи», но для этого необходимо уменьшить «горе мира».

Сборник «Метафоры» ознаменовал наступление нового этапа в творчестве Чиннова: щемящая «парижская нота» утишилась, намного спокойнее, ровнее, по-философски (не отрешенно, а заинтересованно) стала восприниматься жизнь («О душа, ты полнишься осенним огнем...», «Ты уже забываешь...»). И хотя лирический герой иногда нет-нет, да и признается, что «заблудился / среди ночных сталагмитов» собственного «одионочества», причиной тому иное: ему грезятся «тени войны на замерзшей дороге», «клочья дыма», что «спят, как летучие мыши, / в обугленных трещинах мира» («Тени войны на замерзшей дороге. Уже...»). Порой его тревожную память беспокоят самые обыкновенные вещи, например, увиденная «на обугленной стене / Копоть» воспринимается как «черный иней» (гарь пожаров военного лихолетья):

Все в холодной саже тьмы,
Сожжено, оледенело.

Рисунок углем, почти без мела, —
Как пейзаж и той зимы.

Той — на русском берегу...
Пепелище, погорельцы.
И воздух жесткий, как будто тельце
Мертвой ласточки в снегу (I, 165).

Но «здесь и сейчас», несмотря на то что пресса постоянно пишет «о войне и о смерти» («В газете пишут...»), а может быть, именно поэтому, у лирического героя возникает вопрос-желание: «Земное гноище — / Огромным пожарищем?» («Земное гноище...»).

Одной из особенностей поэзии Чиннова «американского периода» является ее «культурный» характер (автора «Метафор», как и Д. Мережковского, можно признать «пленником культуры»). Так, стихотворение «Увядает над миром огромная роза сиянья...» («И стоит мировая душа, вся душа мироздания, / Одинокой сосной на холодном пустом косогоре») воскрешает в памяти стихотворение Лермонтова «И стоит сосна...». А «За музыку полуденного зноя», в котором герой благодарит Всевышнего за дарованное счастье жить, заставляет вспомнить другое произведение классика — «Благодарность». Это сродство с «Благодарностью» стихотворения Чиннова обнаруживает особая организация текста, который к тому же заключается прямой цитатой:

За мерный звук катуловых двустий, —
За шелест крыльев — о, все выше, выше, —
За легкий шорох высохшей травы
Под легким телом ветра или мыши,
Под легким шагом ночи или Музы.
«За все, за все тебя благодарю я» (I, 183).

В следующем сборнике, имеющем музыкальное название «**Парти-тура**» (Нью-Йорк, 1970), изменения в поэзии И. Чиннова стали еще более явственными. Правда, осталась прежняя «сосредоточенность на человеческой судьбе, на безысходности человеческого удела, на смерти»¹⁷. Новым в поэтике Чиннова необходимо считать «гротески, шаржи, иронию, фантастическое преобразование реальности. Поэт сознательно стремится к «претворению поэтизм (подсушенных иронией) и прозаизмов (облагороженных музыкальностью) в единое поэтическое целое» [«Автобиография» // Коллекция Ю.П. Иваска]¹⁸.

Стихотворения «Партитуры» носят экспериментаторский, авангардный характер. Но трагическая нота звучит в них по-прежнему:

Так и живу,
жуком, опрокинутым на спину.
Жертва своей скорлупы.
Беспомощно бьюсь,
Барахтаюсь, шевелю

жалкими конечностями,
членистоногий.

«Так и живу...» (I, 200)

Реминисцентным фоном этого стихотворения, развивающего тему неизбывного одиночества человека, которое становится еще более горьким от осознания им собственной «бескрылости», является трагическая история, приключившаяся с героем новеллы «Превращение» Ф. Кафки. Классические образы мировой литературы, востребованные поэтом, призваны подчеркнуть разительный контраст между миром Искусства (миром Мечты) и миром Реальности. Так, в стихотворении «Голубая Офелия, Дама-камелия...», помимо этих образов, читатель встретится еще с Инонией и Тосканой, которым противопоставлены холодная Печалия, север Грустии, Южная Уныния, Тоскания; а полудеве Февронии — не Василиса, а... Васька Прекрасная¹⁹.

Минорная нота преобладает в «Партитуре» (см.: «В долине плача, в юдоли печали...», «Задуматься, забыться, замечтаться...», «И жизнь — будто мельничный жернов на шее...», «Я проживаю в мире инфузорий...» и др.). Подобного рода эмоциональные нагнетания «приводят» подчас к нарушению элементарной логики, как в известном стихотворении «Лошади впадают в Каспийское море»:

Лошади впадают в Каспийское море.
Более или менее впадают, и, значит,
Овцы сыты, а волки — едят Волгу и сено (I, 191).

Профанируя пропагандистскую формулу «Человек, это [звучит] гордо!», Чиннов в финале стихотворения прибегает к цифровой гигантомании: «Солнце слабеет. Как бледно и серо. / У алжирского носа под самым Деем / Тридцать пять тысяч одних курьеров». Совершенно очевидно, что более всего автора «Партитуры» возмущает в жизни ее «ровность», «обычность», «предсказуемость»: «Да, путь указан навсегда / Звезде, молекулам, землянам. / Туда — сюда, туда — сюда» («Наскучившая толчея»)...

Но в сборнике «Партитура» имеются произведения и иного рода, более строгие и глубокие, поразительно лирические, как, например, одно из лучших стихотворений этой книги — «Утоли мои печали...»:

Утоли мои печали
Летним ветром, лунным светом,
Запахом начала мая,
Шорохом ночного моря.
Утоли мои печали
Голосом немного друга,
Парусом, плечом и плеском.
Утоли мои печали
Темным взглядом, тихим словом.
Утоли мои печали (I, 209).

Присутствует в «Партитуре» и военная тема, развернутая до масштабов всеобщего, вселенского разлада. Стихотворение «Не о войне — о том, что часто снится мне...» в известной мере автобиографично, однако, в сущности, в нем говорится о роковой предопределенности жизненных судеб всех, кто некогда вынужденно покинул родную землю; характерны строки-зачины трех строф, из которых состоит это стихотворение:

1. Не о войне — о том, что часто снится мне...
2. Да нет, не о войне — о зверской той зиме...
3. Не о войне, о нет — о страшной той весне...

Лирический герой стихотворения не мыслит себя в настоящем без мучительного и настойчивого припоминания прошлого: «О том, что мы спаслись — в чужой стране, / О чувстве — перед мертвыми — вины».

Такое же отдельное и особенное место в «Партитуре» занимает стихотворение «Так вот, товарищи, — прошло полвека...», в котором, почти в духе антибольшевистских инвектив З. Гиппиус, разоблачается мнимая свобода и прочие провозглашенные советской пропагандой ценности нового общественного строя. За ними — тяжкий труд, миллионы жертв в годы репрессий и войны, словом: «переплатили, брат, переплатили»... Но искомого как не было, так и нет: «...пора б дожидаться — / Товаров больше бы, и больше братства». Стихотворение заканчивается горьким призывом: «Ну, выпьем за живых. Мороз, простыл я. / Россия, да... Россия... Эх, Россия...» (I, 229). (Думается, что здесь правомерно говорить о перекличке произведения Чиннова со стихотворением С. Есенина «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...», которое венчает горестное признание: «Ты, Рассея моя... Рас...сея... / Азиатская сторона!»)

Пятый сборник **«Композиция»** (Париж, 1972), по мнению современной автору критики, подтвердил все основные параметры поэзии Чиннова. Так, М. Слоним силу художника усматривает «в яркости воображения, в сочетании лирики и гротеска, в замысловатых языковых находках, в звучной меткости аллитераций, ассонансов и полных рифм, в неожиданности сравнений, в избыточности языка и метафор, и в остроумии пародий»²⁰. Новая книга подтвердила и другую особенность чинновской поэзии: «насыщенность литературными ссылками, историческими именами, религиозными намеками, мифологическими сравнениями...»²¹

Сборник состоит из трех частей, каждая из которых имеет свое заглавие: 1. «Галлюцинации и аллитерации»; 2. «Элегоидиллии»; 3. «Полюсанна».

Сказать что «Композиция» разительно отличается от «Партитуры» нельзя, но ироническое дистанцирование героя от самых сложных и мрачных вопросов жизни нередко начинает приобретать гротесковые формы, приближая тем самым тексты Чиннова к образцам так называемым

мой «висельной поэзии». К примеру, в стихотворении «Лунная ива в снегу...»:

Лунная ива в снегу —
Белая арфа.
Мертвый лежал — ни гу-гу —
В бледном безлюдии парка (I, 250).

Арсенал подходов и приемов, используемых в «Композиции», чрезвычайно широк и разнообразен. Здесь и внимание к отрицательным образам, к эстетике безобразного в целом («Мертвый пейзаж на луне...»), и обращение к цветовой символике («Далекий лед, далекий дымный день...»), и применение особого, ненормативного переноса слов или его частей, вплоть до... одной буквы («И срублен ты, как маков цвет, под корень...»). И множественное использование параллелизма, единоначатия, омофонии, словотворчества. Последние четыре приема отчетливо проступают в стихотворении «Питекантропы в Пинакотеке...»: «Питекантропы в Пинакотеке, / Орангутаны в Оранжерии. / Дух птеродактиля в человеке: / Гиббон в вертолете, смотри».

К этим средствам поэт прибегает не из желания оригинальничанья; у них имеется прямое функциональное предназначение: предупредить человека об обратном эффекте бурного развития НТР, цивилизации в целом, успехи которой пагубно отражаются на его духовном здоровье. После безрадостной констатации действительного положения дел, в заключительной строфе звучит футурологический прогноз:

И скоро в ракете астронавт
Уже троглодит взлетит насытый.
И скоро увидят следопыты
Плезиозавра, бронтозавра.
Уран, плутоний. И троглодиты.
И термоящерное завтра (I, 257).

Несмотря на «осознание» горестного удела человека, поэт пытается и находит варианты его [человека] «выпрямления». В стихотворении «А ты размениваешься на мелочь...» лирический двойник Чиннова, обращаясь к человеческой душе, призывает быть выше «невезенья» и «омерзенья», скуки и мелочной суеты жизни:

О, позабудь житейский хамский хай
И стань сама свободой и покоем.
Ты мелкая? Не льешься через край?
Но — расцвети, белей, благоухай,
Душа, не будь лакеем, будь левкоем (I, 263).

С «Элегоидиллиями», второй частью сборника «Композиция», более всего соотносятся слова М. Слонима: «В творчестве Чиннова преобладает культура, природа для него только повод для размышлений о

тщете и смерти, и вся его поэзия умственная, зачастую головная, и хотя формально он принадлежит к языковым течениям наших дней и прекрасно владеет техникой новаторов и модернистов — его истоки надо искать у Баратынского и Тютчева, иногда у Фета <...>. Его самые лучшие стихотворения — философские <...>»²².

Одно из самых удачных произведений такого рода — «Черная птица на черном и снежном суку...»:

Черная птица на черном и снежном суку —
иероглиф печали.
Черный репейник в снегу —
идиограмма зимы.
Тени, твоя и моя, на белом сугробе —
граффити молчанья <...> (I, 273).

В третьей части сборника — «Полуосанна» (по мнению критиков, наиболее удачно озаглавленной) — некоторое (полу?) решение проблемы смысла человеческого существования герой Чиннова находит в искусстве, которым самозабвенно утешается («Давай походим по дивным музеям...», «Как большая темная миндалина...», «Удивительно, как удлинен...», «В огромном, царственном, торжественном саду...» и др.). Общим здесь будет обнаруживаемый «гармонический мир, / Композиция света и тени». В такие минуты лирическому герою хочется «не иронии, а пения, / Волшебно-дивного восторга» («Тем более, что так недолговечно-розово...»), он преисполнен желанием найти хотя бы «несколько слов, выкроенных из лазури» («Взлетали фонтаны — светлые всадники. Голубь...»). Но чаще его удел — ощущение печали:

Все на свете только предвестие,
Все на свете только предчувствие,
Что в холодный пласт, в струи тусклые...
Ну а вазам — вроде бессмертия.
Но бессмертие это — грустное.

«В ожидании окончания...» (I, 276)

«В общем, мы плохие алхимики», — признается герой стихотворения «Нежный неясный дождь, как легкое забытие...», которым Чиннов завершает сборник. «Все же, видишь, / в руке у меня / Тускловатый кусок философского камня печали» (I, 306).

Очень часто Чиннов оснащает свои стихи эпиграфами. Один из них: «Превыше земных сезонов плывет мой челн» (А. Бретон), предпосланный стихотворению «Играет ветер листьями газеты...», в полной мере может быть распространен на жизнь и творчество поэта И. Чиннова в целом.

Следующий сборник «**Пасторали**» (Париж, 1976) — так же как и «Композиция» — состоит из новых и старых стихотворений. Последние взяты автором из второго сборника «Линии». «Пасторали» — своеобраз-

разный дневник путешественника, поэтическая фиксация наиболее характерного из увиденного и познанного. В представлении И. Одоевцевой, стихи сборника «Пасторали» — «это поэзия в чистом виде, этот тот самый кастильский ключ, который слаще всех жар сердца утолит»²³.

В первом стихотворении «Говорила Муза...» содержится указание на смысл и тональность всего сборника: «О прекрасном, нежном — о любви, / О весне — ведь не одни печали — / Напиши нежнее, назови / Книжку сладко-сладко: “Пасторали”» (I, 309).

Пользуясь выражением Н. Гумилева, «Пасторали» можно назвать сборником «географических стихов». В большинстве из них повествуется о самом главном, суть вечном: о шедеврах искусства, о блистательных свершениях человеческой фантазии, ума и таланта. И не важно, говорит ли поэт о картинах Фра Беато («Голубоваты, чуть сиреневаты...») или кубистических изломах П. Пикассо, который «пикасно / Алый зигзаг написал» («В яркой и знойной Флориде...»), или о «тяжелой мрачности Эскориала» («И по дворцу венецианских дождей...»), или волшебной орнаментике арабской архитектуры («Восхитись узорчатой Альгамброй!...») ... Между всеми подлинными произведениями искусства («лучшие орнаменты — нетленны»), убежденно заявляет поэт, «есть великое сходство», поскольку все эти «вещи образуют целое — / Искусству видимое братство» («Огромно-серым одуванчиком...»). Гимн Искусству порожден святой верой поэта в то, что волшебная сила искусства способна излечить человека от любых болезней души:

И долго еще волшебство продолжалось,
И сердце туманили радость и жалость,
И Танец был Голос, и Логос, и Мелос —
И снова бессмертия сердцу хотелось.

«Был замок чудесный в чудесном балете...» (I, 353)

«Как антитеза “Пасторалиям”» (И. Чиннов) была опубликована книга стихов «**Антитеза**» (США, 1979). Между тем главное, самое особенное в ней — прежнее: чуткий внутренний слух, тонкая ирония, «нежность ко всему, что окружает человека на земле» (З. Шаховская). И конечно, в первую очередь поэта заботит сам человек:

Идеи? Идеалы? — Идолы!
О фокусники, лицедеи!
Болотные огни, мы вас увидели —
И мы не верим вам, идеи!

«Идеи? Идеалы? — Идолы!» (I, 391)

Но «сколько простодушных верноподданных / Пораздавили те скрижали!» Для героя стихотворения неприемлема эта «клоунада», которую «лжеучители» предлагают «пустым умам». «Нам вас не надо!» — твердо заявляет он.

Как жизненный и творческий манифест Чиннова воспринимается и стихотворение «В безвыходной тюрьме Необходимости...», исполненное поразительной силы и грусти:

В безвыходной тюрьме Необходимости,
В застенке беспросветной Неизбежности,
В остроге безнадежной Невозможности
Мне хочется Господней дивной милости,
Мне хочется блаженной Отчей жалости,
Мне этой безысходности не вынести!
Мне хочется прозрачности, сияния,
Прощения, любви, освобождения,
Свободы, благодати, удивления,
Твоих чудес. Чудес! Преображения!
Мне хочется — из мертвых воскресения! (I, 411)

Герой Чиннова отказывается быть «глупым страусом», зарывающим «в страхе голову в песок»: «наперекор судьбе» он желает «жить подольше», выражая надежду, что такой настрой на жизнь вполне доступен и людям-страусам («Наплывает черный парус...»). В стихотворении «Пестрел и бурлил мексиканский базар...» перед взором лирического героя предстают разложенные на лотке «странные сласти» — «марципановые черепа», но самый вид этих псевдофилософских яств лишь укрепляет его витальные силы: «Но я не уверен, что сладостна смерть. / Совсем не уверен, что сладостна смерть» (I, 442).

Завершает сборник «Антитеза» сюрреалистическое стихотворение «Я недавно коробку сардинок открыл...», где сообщается об удивительном, попирающем всякую логику, случае: вместо сардинок в коробке «лежал человек и мирно курил». Эту метафору герой Чиннова разгадать «не способен» (вероятно, по замыслу автора каждый читатель должен сделать это индивидуально). Странное стихотворение заканчивается тем не менее достаточно определенно: «И на скрипке играл голубой господин, / Под сурдинку играл он в коробке сардин, / Под сардинку играл — совершенно один» (I, 444). Одно из возможных прочтений следующее: человек самоустранился, выключает себя из «живой жизни», совершая тем самым действие, в корне противоположное единственно верному и должному, т.е. вместо того, чтобы постараться обрести и реализовать свое истинное «Я», он довольствуется камерно-затхлым, «законсервированным» уделом. Как не вспомнить здесь о земле, «скучной, как банка консервов», из «Гимна здоровью» В. Маяковского. Думается, для обоих поэтов сама мысль о подобном «безвоздушном» существовании была невыносима. Как-то в одном из интервью И. Чиннов убежденно заявил, «что стихи стоит писать только о самом важном — и что это самое важное именно и есть кратковременная жизнь человека в мире, где страдание, зло и грязь сосуществуют с прекрасным»²⁴.

Последняя из книг Чиннова, вышедших за рубежом, — сборник **«Автограф»** (США, 1984). В ней в очередной раз нашла подтверждение верность поэта однажды найденным и выработанным художественным приемам: звукописи, каламбуру, иронии, гротеску. А русский зарубежный читатель снова получил возможность прочесть умные, талантливые и всегда одухотворенные стихи, которые на протяжении более полувека создавались и публиковались русским поэтом на «далеких берегах». Некогда «парижская», а впоследствии «американская нота» Чиннова, безусловно, в первую очередь была русской, но одновременно и общечеловеческой. Именно так ощущают и воспринимают стихи Чиннова в современной России.

Игорь Владимирович Чиннов ушел из жизни 21 мая 1996 г. (Флорида, США). Согласно завещанию поэта прах его захоронен в Москве.

¹ «Крестным отцом» И. Чиннова в литературе был Г. Иванов. В один из своих приездов в Латвию (в начале 1930-х гг.) он отобрал, а затем опубликовал в парижском журнале «Числа» несколько статей и стихотворений молодого литератора. Г. Иванов весьма высоко оценил поэтический дар Чиннова, найдя его близким и даже родственным своему. В «рекомендательном» письме в журнал «Современные записки», в частности, есть такие слова: «Ему двадцать лет, он очень талантлив и, слушая его стихи... я испытываю такой же шок от настоящей поэзии, как в свое время от Поплавского» (Цит. по: *Князев М. Последний парижский поэт // Северо-Восток. Новосибирск, 1992. № 7. С. 12*). Оценка Чинновым собственного довоенного творчества была много скромнее: «Ничего интересного» (из писем).

² *Одоевцева И. Игорь Чиннов. «Партитура» // Чиннов И. Загадки бытия. Избранное / Сост. О. Кузнецова, А. Богословский. М., 1998. С. 112.*

³ Одним из немногих, кто не причислял (однозначно и полностью) И. Чиннова к «парижской школе», был Марк Слоним. В статье, посвященной поэзии Чиннова, он пишет: «Двадцать лет тому назад он [И. Чиннов] еще не освободился от склонности к акмеизму и к тому, что у нас неправильно называют «парижской нотой» — неправильно, потому что лучшие парижские поэты, как, например, Поплавский и Ладинский, Гингер и Божнев, поэты «Перекрестка» и многие другие совершенно ей чужды, а небольшое течение, руководимое Георгием Ивановым и Адамовичем и создавшее этот обманчивый термин, могло оказать лишь случайное и поверхностное влияние на Чиннова» (*Слоним М. Поэзия Игоря Чиннова // И. Чиннов. Загадки бытия. Избранное. С. 155*).

Заметим, что, несмотря на очевидную пристрастность М. Слонима, в его словах, передающих атмосферу литературного соперничества «русских парижан», есть определенная доля истины: после «Монолог» (по иному мнению, после «Монолог» и «Линий») Чиннов преодолевает узкие для него рамки «Парижской ноты». Показательно, что современный исследователь Ф.Н. Федоров характеризует поэзию И. Чиннова как «поэзию заверше-

ния, исхода первой эмиграции, с совершенно определенными чертами финитности». См.: *Барковская Н.В.* Литература русского зарубежья (Первая волна): Учебное пособие. Екатеринбург, 2001. С. 14.

⁴ *Маковский С.* Поэзия Игоря Чиннова // *Опыты.* 1953. Кн. 1. С. 143. Кстати, С. Маковский, работая директором издательства «Рифма», активно содействовал выходу в свет первой книги И. Чиннова.

⁵ Цит. по: *Витковский Е.* Дань живым // *Новый мир.* 1989. № 9. С. 58.

⁶ *Чиннов И.В.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., подготовка текста, вступ. статья, коммент. О. Кузнецовой. М., 2000. С. 55. Далее произведения Чиннова цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

⁷ *Бахрах А.* Спирали и параболы // *И.В. Чиннов. Загадки бытия. Избранное.* С. 6.

⁸ Среди рабочих названий второй книги стихов Чиннова: «Несогласия», «Кардиограммы», «Противоречия», «Оттенки», «Надписи», «Оттиски». Краткость, «односложность» заглавий (и самих стихотворений Чиннова) не означает их действительной простоты. Свою точку зрения на этот счет, в частности, изложил А. Бахрах: «Чиннов давал своим поэтическим сборникам намеренно скромные, почти вызывающе-упрощенные однословные заглавия — “Монолог”, “Линии”, “Метафоры”, “Партитура”, “Композиция”, “Пасторали”... Уж чего непритязательнее? Но все же, как мне кажется, эта простота не вполне отвечает их содержанию, не вполне с ним созвучна» (*Бахрах А.* Указ. соч. С. 10).

⁹ Цит. по: *Богословский А.Н.* Чиннов И.В. // *Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Писатели русского зарубежья.* М., 1997. С. 438.

¹⁰ *Вейдле В.* О стихах Игоря Чиннова // *И.В. Чиннов. Загадки бытия. Избранное.* С. 54.

¹¹ Там же. С. 55.

¹² *Богословский А.* Гармонический строй Игоря Чиннова // *Игорь Чиннов. Эмпирии. Девятый сборник стихов.* М., 1994. С. 84. По крайней мере, это утверждение не является абсолютно верным в отношении **всех** стихотворений сборника «Линии».

¹³ Цит. по: *Богословский А.Н.* Чиннов И.В. // *Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Писатели русского зарубежья.* С. 438.

¹⁴ *Адамович Г.* Игорь Чиннов. «Метафоры» // *И.В. Чиннов. Загадки бытия. Избранное.* С. 83.

¹⁵ *Бобышев Д.* Метафоры-мутанты, или Memento mori. О стихах Игоря Чиннова // *Звезда.* 1992. № 3. С. 168.

¹⁶ Цит. по: *Богословский А.Н.* Чиннов И.В. // *Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Писатели русского зарубежья.* С. 438.

¹⁷ *Глэд Дж.* Игорь Чиннов // *Глэд Дж. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье.* М., 1991. С. 24.

¹⁸ *Богословский А.Н.* И.В. Чиннов // *Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Писатели русского зарубежья.* С. 439.

¹⁹ По поводу некоторых своих «антиэстетических» и, прямо скажем, неожиданных образов И. Чиннов не без грустной иронии заметил: «Как видите, у

меня Лизаветта Смердящая, Васька Прекрасная — это мировая душа» // *Глэд Дж.* Указ. соч. С. 24.

²⁰ *Слоним М.* Поэзия Игоря Чиннова // И. Чиннов. Загадки бытия. Избранное. С. 155.

²¹ Там же. С. 151.

²² Там же. С. 152.

²³ *Одоевцева И.* Игорь Чиннов. «Пасторали» // И. Чиннов. Загадки бытия. Избранное. С. 186.

²⁴ *Чиннов И.* На вопросы о моей поэтике // И.В. Чиннов. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2: Стихотворения 1985—1995. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост., подготовка текста, коммент. О. Кузнецовой, А. Богословского. М., 2002. С. 154.

ИВАН ЕЛАГИН

Иван Елагин (1918—1987) родился 1 декабря во Владивостоке, входившем тогда в состав марионеточной Дальневосточной республики. Вскоре его дед, книгоиздатель и писатель-краевед Николай Петрович Матвеев-Амурский, с четырьмя младшими детьми (из двенадцати) переехал в Японию, а его сын Венедикт с маленьким сыном и женой — Симой Лесохиной — в Харбин. Венедикт Матвеев был поэтом-футуристом. Харбин в 20-е годы стал восточной столицей русской эмиграции, творческая жизнь там кипела ключом, и Венедикт Март (под таким псевдонимом он был известен как литератор) выпустил за короткое время семь книг.

Поэтическая жизнь России манила его, и он, несмотря на предупреждения близких, рванулся в Россию, да не на родной Дальний Восток, а в столицы. Но встреча с футуристической Меккой оказалась безрадостной, кто-то эмигрировал, другие занимались чем угодно, но не поэзией, «левых» стихов не печатали, даже у Маяковского были большие трудности. От невостребованности и жизненной неустроенности Март начал пить, в состоянии опьянения говорил все, что думал, за что был выслан на три года в Саратов. Его жена оказалась в психиатрической больнице и оттуда уже не вышла, а десятилетний сын — в беспризорниках.

Судьба в тот раз улыбнулась ему. В поэме «Память», завершавшей сборник «В зале вселенной», поэт вспоминает такой эпизод:

В стае беспризорников-волков
Я ворую бублики с лотков.
Но однажды мимо через снег
Несколько проходит человек.
И я слышу — говорит один:
«Это Венедикта Марта сын!»
Я тогда еще был очень мал,

Федора Панферова не знал,
Да на счастье он узнал меня...»¹

Панферов раздобыл необходимые справки и отправил мальчика к отцу в Саратов. После ссылки они поселились в Киеве, в доме № 33 по Большой Житомирской. Отец снова женился. Сочинил роман «Война и война», который никто не хотел печатать, писал стихи в форме японских хокку. Он хорошо знал японский и китайский языки, занимался переводами. Этого было вполне достаточно, чтобы «пришить» ему шпионаж в пользу Японии. Его арестовали в июне 1937-го, Клавдию Ивановну, мачеху Ивана, — четырьмя месяцами позже. О судьбе отца следователь сообщил по телефону: «Японский шпионаж, десять лет со строгой изоляцией». Сын не поверил приговору, не понял расстрельного эффемизма и целый год носил передачи мертвому отцу.

Арест отца запечатлелся в памяти сына навсегда. Об этом свидетельствует и посвященная отцу поэма «Звезды», начатая, вероятно, еще до войны, многократно переделанная и вошедшая во второй поэтический сборник «Ты, мое столетие».

В самые трудные минуты жизни лирический герой Елагина обращает взор к небу, как бы ища поддержки у звезд, но чаще всего — не находит: «Как тогда мне их не доставало, этих звезд, завещанных тобой»; «Впереди величественно стыла к рельсам примерзавшая звезда»; «Нас от звезд загнали в погреб... Наши звезды выдернуты с корнем, наши звезды больше не горят». Через два десятилетия после войны в сборнике с красноречивым названием «Под созвездием Топора» Елагин публикует стихотворение, где снова переплетутся темы судьбы отца и сына, перемолотые российским беззаконием, и холодных звезд, предназначения которых не сбываются.

Любовь к поэзии передалась сыну от отца-поэта. Они много говорили о поэзии, иногда переписывались стихами. После окончания школы Иван Венедиктович мечтал поступить на филологический факультет Киевского университета, но «под острым присмотром начальственных глаз» осуществить это желание сыну «врага народа» не представлялось возможным. Тогда он стал студентом-медиком, но писать стихи не бросил.

Друзья Елагина тоже были поэтами. «Мы говорили друг с другом стихами», — напишет он в одном из поздних стихотворений, включенном в сборник «Тяжелые звезды». «Подобралась, в большинстве своем, очень зеленая компания... и действительно бывало очень весело, потому что мы и чтения по ролям устраивали от Шекспира и Ибсена до гусевской “Славы”, и стихи на конкурс писали, и вроде рефератиков делали на разные темы. Главным образом радовался всему поэт Зангвильд, удивительно талантливое и хорошее дитя»², — писала подруге Белле Каз-

начей Ольга Штейнберг, тоже поэтесса. Зангвильд — имя, данное сыну при рождении отцом-футуристом, Иван — имя, данное при крещении. В письмах Ольги о юном поэте говорится все чаще и подробнее, чувства заботы и нежности постепенно выступают на первый план. «Он маленький, щупленький и черный, как галчонок, некрасивый, а когда стихи читает — глаза огромные сияют, рот у него большой и нежный, голос сухой, музыкальный, и читает он великолепно. Он так же сумасшедше, сомнамбулически живет стихами, как и я, я читаю свои стихи, он — свои, потом он мои на память, а потом мы оба взапуски, взахлеб, — кто во что горазд — всех поэтов от Жуковского до Ходасевича и Пастернака, и он это не попусту, а с толком, с большим пониманием. Он маме совсем в душу влез, этот галчонок, а это ведь не так легко. И вот был у нас траур и плач на реках вавилонских, когда тяжело заболел наш поэт — воспаление легких с плевритом, а он и так слабый, заморыш. Материальное положение у него скверное, поэтому ценители таланта носили ему не только апельсины, а еще и масло, и яйца. Вот вчера он в первый раз вышел и был у нас — ослабевший, задыхается от ходьбы, “плохонький такой”, как говорит Царь-Девушка. Очень страшно, чтобы теперь не вспыхнул туберкулез»³.

Чувства Ольги к «галчонку» почти материнские. Она старше на шесть лет, уже была замужем. Он — студент-первокурсник, одинокий, неухоженный, тянущийся к ласке, к нормальному теплему дому. Такой дом он обрел у Ольги Николаевны Штейнберг и ее мамы, тоже Ольги Николаевны, Орловой. Творческая близость укрепила их союз. 17 июня 1938 г., ночью, они тайно обвенчались. Ольга служила в банке, подрабатывала машинописью и переводами. Иван учился во Втором киевском медицинском. Оба писали стихи, но почти не печатались. В стихах Ивана то и дело мелькали строки, за которые его могла постичь участь отца: «Все суставы перебиты у городов и деревень»; «То Кремль — гигантская амеба — вытягивается к морям...»⁴. Еще до войны оба поэта, Ольга и Иван, взяли себе псевдонимы. Ольга подписывала свои стихи фамилией автора любимой детской книги — Анстей, Иван стал называться Елагиным в честь любимых мест в Петербурге — Елагина острова и Елагина моста, гравюра с изображением последнего всегда висела над его рабочим столом.

С наступлением войны оставаться в Киеве при немцах они не собирались — оказались в оккупации случайно. Когда «проторенной легкой параболой звезд летели на город голодные бомбы», Иван, студент-медик, вывозил на «скорой помощи» из пригородов в городские больницы раненых солдат. Едва ли не единственным наблюдением той поры было, что «мошенники и шлюхи», которые по вечерам «слетались в ресторанные хлева», стали поспешно покидать город. «Еще и первый выстрел не

остыл, скорей — окно бумажками крест-накрест, трюмо на грузовик — и в тыл!»⁵

Наступление фашистских войск было стремительным. Иван и Ольга просто не заметили, что город перестал быть советским. В первую военную зиму немцы снова открыли в Киеве консерваторию и медицинский институт. Учеба в них спасала студентов от угона в Германию. После лекций Иван дежурил в родильном доме, который почти бездействовал. Без воды, тепла, продуктов жизнь семьи едва теплилась. Но они прекрасно понимали, что советская власть не простит им «сотрудничества с оккупантами», как могли быть истолкованы дежурства Ивана в родильном доме. Конечно, вспомнили бы и отца — «японского шпиона». Немецкая фамилия Ольги и наличие живущей в Праге сестры дали им возможность перед наступлением Красной Армии на Киев уехать на Запад. 8 октября 1943 г. по дороге в Лодзь у Матвеевых родилась дочка-первенец Инна, которой суждено было прожить всего три месяца. В стихотворении, посвященном ее памяти, поэт пишет, что ее похоронили «в снегах Алленштайна»: «Там короткое выжжено имя на кресте раскаленным гвоздем»⁶. В начале 1945 г. в Берлине во время бомбежки родилась их вторая дочь Елена.

Сообщение о победе застало Ивана и Ольгу под Мюнхеном, в бывшей казарме СС, приспособленной для жизни «перемещенных лиц». «А мы уже в сотом доме — маемся кое-как. Нет для нас дома — кроме тебя, дощатый барак!» — писал Елагин, но это было даже не самое страшное. Сталин считал всех «перемещенных лиц» предателями, изменниками, «полицаями», достойными если не расстрела, то ссылки на Колыму. Союзники выдавали их войскам НКВД. Раздобыв поддельную справку, что он до 1939-го жил вне территории СССР, Елагин отдалил репатриацию, а «железный занавес», опущенный между СССР и Западной Европой в 1946 г., положил конец насильственному возвращению «перемещенных лиц» в Россию. Но дальнейшая судьба семьи все еще была неопределенной. В стихотворении «Спят на фасаде даты...» говорится о том, как они по надписи на броне проходящих мимо танков гадали, в каком уголке земли найдут приют:

В какую трущобу канем?
Кто приберет к рукам?
Скоро ль конец гаданьям
По танкам и по штыкам?
И черт ли нам в Алабаме?
Что нам чужая трава?
Мы и в могильной яме
Мертвыми, злыми губами
Произнесем: «Москва»⁷.

Вера в то, что после войны мир изменится и прошедшие по странам Европы русские не смогут жить по-старому, что Сталин не вечен, а те, кто придет после него, положат конец тоталитаризму, беззаконию, в то время была еще сильна. Верили в это и Анстей с Елагиным. В другом послевоенном стихотворении — «Родина, мы виделись так мало...» — он пишет: «Мы вернемся, если будем живы, если к дому приведет Господь».

Первый сборник стихов поэта, вышедший в Мюнхене, назван **«По дороге оттуда»** (1947). Это название можно толковать по-разному: некоторые стихи сборника рассказывают о дороге «Оттуда» — из России. Но в стихотворении, посвященном памяти дочери, слово «оттуда» выделено курсивом, и под ним подразумевается дорога обратно: «Мы к тебе по дороге *оттуда*... / И расскажем мы, сидя в тепле, / Как мы наше короткое чудо / Незнакомой отдали земле». Но пока путь в Россию для них был закрыт. Ольга Николаевна-старшая умерла на чужбине. Семья ждала американской визы.

Критик Р. Менский пишет, что сборник «По дороге оттуда» получил хорошие отзывы в зарубежной прессе. «Лишь немногие, отдавая дань форме, находят содержание слишком мрачным и требуют от поэта «плясовую»... Мужественная, обличительная поэзия Ивана Елагина смущает их. Его глубокая любовь к человеку и к христианской правде стыдит и обязывает идти на подвиг»⁸. «Эта книга такая же», — говорит Р. Менский о новом сборнике стихов поэта **«Ты, мое столетие»** (1948), вышедшем тоже в Мюнхене. Из двадцати двух стихотворений сборника к разряду «мужественной обличительной лирики» относится большая часть. Строчка, давшая название сборнику, рефреном повторяется в одноименном стихотворении семь раз. Что характеризует столетие? Почти полное отсутствие позитива — «подъемного крана клык» да «поле в рубцах дорог» — вот и все атрибуты мирной жизни. Зато «бомбы истошный крик», танки, «мученический венец проволоки колючей», «ринувшиеся вспять, все растеряв, знамена», «брошенное на штык, дважды от крови ржавый» поколение — вот, по Елагину, зримые приметы XX в. Этому стихотворению в сборнике предшествует лишь одно, совсем маленькое, как бы играющее роль эпиграфа ко всем последующим стихам:

Тупик. И выход ни один
Из тупика еще не найден.
И так от детства до седин,
От первых до последних ссадин...

Судьба мира, судьба родины, наконец, собственная судьба — поиски места в жизни и для жизни — все соединилось в этом небольшом поэтическом сборнике в полсотни страниц. Уже в начале творческого пути автор различает Родину и Государство. Прощанию с родной землей посвящаются нежные лирические строки, например:

Родина! Мы виделись так мало,
И расстались. Ветер был широк,
И дорогу песня обнимала —
Верная союзница дорог.
Разве можно в землю не влюбиться,
В уходящую из-под колес?
Даже ивы, как самоубийцы,
С насыпей бросались под откос! (С. 25)

Государству, власти адресованы обличающие строки. Первое обвинение — в незаконных расправах с собственными гражданами, в гибели тысяч ни в чем не повинных людей. В этом отношении очень характерно стихотворение «Не страшен эшафот...». В нем автор уверяет, что его поколение должно завидовать умершим на эшафоте, перед смертью гордо поднявшимся вверх по ступеням, «когда колокола оповещают с башен, когда на площади тебя увидят все», и с горечью добавляет: «Мы — те, кто умирать спускается в подвал».

Не может поэт простить советской власти и абсолютную неподготовленность к войне: «Прохвастали, прохлопали, чуть полстраны не отдали!». Стихотворение «Над ветлами, над ульями...» отличается от прочих стилизацией под народный говор и народный песенный стих. Такие народные причитания в начале войны ему наверняка приходилось слышать не раз:

Родимые, да что это?
Никак земляца наша-то!
Вся жизнь на вобле прожита,
А пушек-то не нажито!
Была Россия мамонтом,
А не прошло полвеку-то —
Сожгли тебя! От сраму-то
Тебе деваться некуда! (С. 10)

Автор снова вспоминает о геноциде, в этом смысле собственный правитель ничуть не лучше пришлого: «Из-под кнута-то отчего / да под дубину отнима! / Тот Соловками потчевал, / а этот смертью потчует!». И русский человек, «коль скрестились гибели», выбирает гибель за родину.

Елагин раньше других эмигрантов осознает, что Победа, доставшаяся столь жестокой ценой, в жизни народа в сущности ничего не изменила. «Ветер нищих, ветер вдов» по-прежнему веет над Россией. Проблемы войны и мира в глобальном масштабе тоже волнуют поэта. Он не верит, что Вторая мировая война была на земле последней. В стихотворении «Кто нам солгал, что умерла война?» он упоминает не только отголоски прошедшей мировой бойни, но и предсказывает, что еще не раз «из-за угла нас оглушат по черепу и ребрам»:

Она идет за нами по пятам
 И валит нам на головы руины,
 И к пароходным тянутся бортам
 Блуждающие в океанах мины.
 Она лежит на дне сырого рва
 В гранате, как в заржавленном конверте.
 Не верьте ей! Она еще жива,
 Жива еще, *беременная смертью* (С. 22) (Здесь и далее курсив наш. —Т.А.).

Размышляя о времени и о себе («Загнаны в загоны, а все-таки живем!»), поэт говорит о необходимости борьбы за свободу родной страны («Пока еще не на слом, / дышим еще покамест — / гневу псалом! / Ненависти акафист!»). В 40-х годах в России возрождалась религия, многие уповали на нее в деле пробуждения у нации чувства собственного достоинства, самоуважения, свободомыслия. Такие размышления ненадолго успокаивали («Мне в эту ночь в садах клялись дубы, / что близок день, что мы увидим Бога»), давали возможность приподняться над повседневностью. В стихотворении «Я проходил по улицам чужим» поэт, любуясь красотой старинного собора, как бы слышит его голос:

Он говорил: ты наглухо прибит
 К тяжелому, заплаканному миру.
 Сойди на миг с твоих земных орбит,
 Плыви со мной *по звездному пунктиру...*

Это божественное предначертание — новый поворот «звездной» темы. В поэме «Звезды», тоже опубликованной в сборнике «Ты, мое столетие», поэт, обращаясь к памяти отца, распахнувшего перед сыном звездное небо, с сожалением констатировал: «Наши звезды больше не горят». В стихотворении «Уже закаты прикипают к кленам», посвященном спутнику по заграничным кочевьям Вячеславу Завалишину, он снова обращается к теме *своей звезды*: «И где-то в самой грязной подворотне / Мне суждено споткнуться *о звезду*». И опять возникает образ отца, который наблюдает за своим единственным потомком ОТТУДА и не отказывается от слов о счастливой звезде, сказанных на Земле:

Мой бедный сын, тебя зовут сады.
 Мой бедный сын, идущий по дорогам,
Оставленный на произвол звезды (С. 24).

Стоит отметить, что в единственном стихотворении этого сборника, относящемся к пейзажной лирике, тоже присутствует образ звезды:

Еле виднеется
 Большая Медведица.
 Сутуются у крыльца
 Хрустальные деревца.
 На улице гололедица (С. 31).

Радовать читателей подобными поэтическими жемчужинами — тоже нужное дело, считает Елагин. В стихотворении «Снова Муза моя заперта» он признается, что творческое вдохновение приходит к нему в счастливые минуты, а такие минуты чаще всего дарит общение с природой:

На деревьях плоды вороша,
Наливается соком август.
И как плод, тяжелеет душа,
И молчанье становится в тягость.
Эту плотную ночь расколоть
Может только певучее слово.
На земле человеку Господь
Утешения не дал иного (С. 28).

Особенностям поэтического творчества посвящено и еще одно из 22-х стихотворений сборника «Ты, мое столетие». Показывая, что стихотворчество — дело исключительно трудное, но в то же время и радостное, автор находит массу совершенно неожиданных образов:

Ты разгребашь пальцами тоску
И, наконец, разламывашь губы,
И сваливашь грузную строку,
Как сваливают сосны лесорубы.
Не тронь ее: еще ей небо снится.
И топором не обрубай мечты!
Уже плывут куда-то по страницам
Твоих стихов веселые плоты! (С. 45).

Интересно, что в том же ключе решен и образ критиков, которые *«цепляются за сучья»*, не выражая собственного мнения, а стараясь угодить кому-то, от кого зависит их собственное благополучие: *«Их ремесло — пилить пилой тупую / За то, что не нанялся в пастухи, / Которые их гонят к водопою»*.

К моменту выхода в свет сборника стихов «Ты, мое столетие» личная жизнь Елагина дала трещину. У Ольги возник роман с эмигрантом первой волны князем Николаем Кудашевым. Судя по стихам, Елагин тяжело переживал это событие: *«По стенам комнатухи разбросаны наших кленов последние письма»*; *«Мы привыкли готовиться начерно и к разлукам, и к бедам, и к зимам»*; *«Под какими крестами без имени на разлуку последнюю ляжем?»*; *«Слушай, Господи! Жизнь уже порвана!»*... Официально разводиться они не стали, так как по-прежнему ждали американской визы.

В это нелегкое время тревоги и ожидания Ольга публикует свой первый поэтический сборник «Дверь в стене», а Елагин вдруг создает комедию-шутку (в этом жанре он ни разу не выступал ни до, ни после) «Портрет мадмуазель Таржи». В этой лирической комедии положений

интрига развивается за счет неправильного понимания случайно услышанных реплик, подслушанных разговоров (рецензия на картину принимается за любовное письмо и т.д.).

Появление в творчестве поэта именно комедии его биограф Е. Витковский объясняет так: «Фантин в первом акте щеголяет в калошах на босу ногу, ...а во втором акте она появляется в пальто, сплошь изукрашенном фиалками. Эти фиалки — настоящая подпись автора на уголке картины. Перед нами *римейк*, проще говоря, переделка, «вторичный подход к теме», созданная русским поэтом в Германии, в лагере «ди-пи»... «Фиалка Монмартра», версия прославленной оперетты Имре Кальмана. Ничто не случайно: когда весной 1948 года президент Трумэн подписал закон о «ди-пи» и начался широкий въезд перемещенных лиц в США, а сами «перемещенные лица» «ждали у моря погоды», т.е. визы, сочиняя римейк уже вошедшей в классику жанра оперетты, Елагин попросту заполнял время ожидания... «Меня от гибели спасала только шутка»⁹.

Пьеса была опубликована в Мюнхене, в издательстве «ди-пи» очень маленьким тиражом и нигде не продавалась, о ее существовании почти никто не знал. В 1989 г. вдова поэта подарила один экземпляр пьесы Е. Витковскому, при его содействии «Портрет мадмуазель Таржи» опубликовал журнал «Современная драматургия» и поставил на Российском телевидении Роман Виктюк.

Летом 1950 г. Елагин, Анстей и их пятилетняя дочь Елена на военном транспорте «Генерал Балуг» приехали в Нью-Йорк. После получения развода Ольга вышла замуж за писателя Бориса Филиппова, но вскоре разошлась и с ним. Она, как в довоенном Киеве, занималась переводами, через десять лет после приезда в Нью-Йорк ее пригласят на работу в ООН, а Елагин первое время был в растерянности. «За первый мой американский год / Переменил я множество работ», — напишет он впоследствии. Работы были самые разные, чаще всего — не требовавшие умственного напряжения. Журналистику он отменил сразу, решив, что совершенно к ней не способен. Но вскоре газета «Новое Русское Слово» обратила внимание на его импровизаторский дар и предложила должность фельетониста, создателя рифмованных фельетонов. За десять лет работы в газете он был и корректором, и приемщиком объявлений, но основным содержанием его трудовой деятельности были все-таки фельетоны, вышедшие отдельной книгой «Политические фельетоны в стихах» в 1959 г. Ни в одном из них Елагин не выглядит сторонним наблюдателем, он везде активный комментатор событий.

В 1952 г. СССР отмечал 35-ю годовщину Октября. В фельетоне, посвященном этому событию, поэт вспомнил самые тяжелые страницы новейшей истории страны и спокойную реакцию Сталина на спровоцированные им народные бедствия:

Когда свои колхозы строить начал
Великий всесоюзный поводырь,
Он несколько миллионов раскулачил
И отрядил на каторгу в Сибирь.
Расстреливая, мучая, ссылая,
Вождь приучал крестьянство к трудодням.
Опять, как в дни нашествия Мамая,
Великий стон стоял по деревням.
Броневином деревню переехав,
Вождь известил с улыбкой на устах:
Мол, головокруженье от успехов,
Мол, злоупотребленья на местах¹⁰.

(Высказывания Сталина на эту тему приведены автором фельетона дословно.)

В конце войны и сразу после нее во многих странах мира с успехом шла пьеса Евгения Шварца «Дракон», которую многие считали сатирой не только на Гитлера, но и на Сталина. Советским идеологам приходилось доказывать Западу, что Дракон — исключительно Гитлер. Ситуацию тут же использовал Елагин, избрав для ее воплощения так называемый «фельетон в чужой форме»¹¹, а именно интервью, якобы взятое у Сталина иностранными журналистами.

Улыбаясь очень мило,
Интервью давал дракон.
По дракону выходило,
Что дракон — совсем не он!
А что когти у дракона
Кровью вымазаны сплошь,
Это сплетни Вашингтона,
В этом правды ни на грош!..
Он, мол, жертва злых наветов,
Споров он не затевал,
Даже атомных секретов
Никогда не воровал!¹²

За фактическую основу другого фельетона была взята большая статья в «Правде» о безыдейности цирковой клоунады. Комизм ситуации был настолько очевиден, что даже не нуждался в гротесковом усилении: по существу, оставалось лишь зарифмовать написанное в газете: «Клоун Марксом не подкован, Клоун — он космополит! / Возмутительнейший клоун, / Безыдейно он шалит...». Но, — делает вывод автор, — если качество работы клоуна определяется политической подкованностью, то выходит, что Сталин — это лучший клоун «всех народов и эпох». В фельетоне «Интурист» Сталин выступает в образе «великого изобретателя», с помощью «Интуриста» втирающего очки иностранцам. Но в эти «сказки», по словам фельетониста, не верят даже маленькие дети. Четкая формула-концентрат: «Повсеместно оскандален интуристский

лживый рай», — заканчивается призывом к «мудрому гению» изобрести что-либо новое для обмана «наивных иностранных простачков».

Не остались незамеченными фельетонистом мелкие и крупные ссоры в коммунистическом лагере — то «вывернулся Тито из-под отцовского хлыста», то заявляют о несогласии с «генеральной линией» итальянские коммунисты. «Отец их пробует учить: / Грозится в коминформе высечь, / От Карла Маркса отлучить»... Но — процесс пошел, недовольных становится все больше — и не только за пределами СССР. В фельетоне «Коровий саботаж» нелепая комическая ситуация: «Ведь доярки-комсомолки изучают диамат! / Отчего же это телки подчиняться не хотят?» — усиливается шуткой: «Лозунг пущен по газетам: / «Перевыполним удой!» / *Поклялись доярки в этом / Карла Маркса бородой*» (С. 17). Но... коровы продолжают «саботировать». Использование «чужого терминологического ряда», в данном случае политико-газетного, применительно к коровам усиливает комический эффект. На игре прямого и переносного значений одного слова строится запоминающийся вывод: «Против скотского режима протестует даже скот».

На многозначности слов *выбор* — *выборы* — *выбирать* строится фельетон «Выборы». Народу, замечает фельетонист, выбирать особенно не из чего: «Калош либо вовсе нету, либо повсюду одни». Зато вожди «имеют распределители! Им есть из чего *выбирать*». На *выборах* в советы всех уровней ситуация, как с калошами: надо *выбрать* одного из одного предложенного. Но автор фельетона на этом не останавливается, он продолжает развивать ситуацию по смысловой оси и приходит к выводу, что *выбора* нет и у *избираемых*: любой может исчезнуть бесследно: «На Дальстрой ли? На тот ли свет / Но у *выбранного* кандидата / В этом смысле *выбора* нет».

Окружение Сталина тоже неоднократно избиралось мишенями для сатиры. В ответ на высказывание Микояна на XIX съезде партии: «Надо увеличить количество напитков, улучшающих аппетит», — Елагин рисует перспективу:

И крестьяне будут пьяны,
И рабочий будет пьян,
Спиртоводочные планы
Развивает Микоян.
Сей вопрос уладит быстро
Министерский кабинет,
К сожалению, у министра
О закуске данных нет (С. 36).

Их отсутствие от имени министра пищевой промышленности объяснено не без сарказма: «Запивают водкой горе, / С горя пьют, а не едят». В выводе сарказм усиливается социальным контрастом:

От народного дохода
Прибыль поровну деля,
Водка будет для народа,
А закуска для Кремля.

Часто объектом фельетона становится идеологическая деятельность советского руководства:

Торгуют все. Наш грешный мир корыстен.
Кто масло продает, кто серебро.
А вот продажа абсолютных истин
Находится в руках политбюро (С. 44).

Особенно возмущает Елагина вмешательство партийных бонз в дела литературы и искусства:

Под крылышком партийных нянек
Там литераторы растут.
Послушным выдается пряник,
Строптивых ожидает кнут.

Вдохновитель политики кнута и пряника в фельетоне назван:

Для непослушных плетка есть,
И так тебе пропишет Жданов,
Что будет не на чем присесть.

Вывод — опять-таки четкая формула-концентрат:

И этот вот партийный пряник,
И этот вот партийный кнут
На языке партийных нянек
Свободой творчества зовут (С. 26).

Свободе творчества в СССР посвящен также очень выразительный фельетон «Сказка о Музе», написанный по поводу, казалось бы, незначительного события: 15-летия выхода в свет руководящей правдинской статьи «Сумбур вместо музыки». Предысторию вопроса Елагин хорошо знал, так как в то время еще жил в России. В январе 1934 г. Малый оперный театр в Ленинграде и Театр им. В.И. Немировича-Данченко в Москве дали премьерные спектакли оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». К. Станиславский, Ромен Роллан и другие знатоки искусства отмечали огромный успех оперы. Началось ее триумфальное шествие по самым престижным сценическим площадкам мира: Нью-Йорк — Кливленд — Филадельфия — Стокгольм — Прага — Копенгаген — Лондонское радио. Лучшие музыканты мира поздравляли Шостаковича с удачей.

Но... 26 декабря 1935 г. в филиале московского Большого театра оперу прослушал Сталин, а через месяц в «Правде» появилась злополучная статья, положившая начало выработке жестких канонических

норм регулирования художественного творчества на основе предписанных ЦК ВКП(б) правил. Жданов преуспел в политической кампании против «формализма» в искусстве, но — Елагин убежден — началось все со Сталина, не понявшего музыки Шостаковича. Сталина он и делает главным героем фельетона, преподнося абсурдные вульгарно-социологические суждения от его имени:

Здесь фигурирует некая леди.
Так величают друг друга в беседе
Женщины из буржуазных элит.
Сей композитор — космополит!
Постановляю отныне и впредь
Искоренять воспевание ледь!
И не купеческий Мценский уезд,
А прославлять девятнадцатый съезд!
Сноска: В печатаньи этих листков
Кровно ответствен товарищ Лесков!
Из-за естественной смерти Лескова
Справиться, нет ли потомка какого.
Если отыщется внук или зять,
То неестественной смертью изъять.
Чтоб укрепить композиторский фронт,
Сдать композитора срочно в ремонт (С. 30–31).

В ответ на эмигрантские суждения о том, что Сталин не вечен, Елагин не советует особенно обольщаться ожиданием серьезных перемен в России: «Вслед за сталинской кончиной / Через несколько деньков / Власть диктаторской дубиной / Установит Маленков». Предвидение оправдалось:

Под кремлевскою стеною
В гроб вождя заколотив,
Объявили, что страну
Управляет коллектив.
Коллективно три недели
Удалось прожить Кремлю.
На четвертую неделю
На Лаврентия петлю.
Днем и ночью друг за другом
Наблюдая и следя,
Каждый вождь глядит с испугом
На соседнего вождя (С. 56).

Не меньше досталось от Елагина и сменившему недолговечный «коллектив» Хрущеву. Один из фельетонов («Хрущев и корова») написан в форме басни, название соответствует форме. Животное обращается к вождю монологом:

Я ничем не знаменита,
Я — бессмысленная тварь,

Ты же, как никак, Никита,
Генеральный секретарь.
Я скажу тебе открыто
Мой, Никита, приговор:
Мне б в Кремле сидеть, Никита,
А тебя на скотный двор (С. 75).

О некомпетентности и недостаточной грамотности генерального секретаря говорится в фельетоне «Хрущевский доклад»: «Был доклад Хрущевым начат, / И в течение первых фраз / Повторил он слово «значит» / Девяносто девять раз» (С. 76). Далее излагается абсурдная ситуация: доклад никто не понял, но его перевели на китайский язык и переслали в Китай. Но там тоже ничего не поняли «и отправили Никите с благодарностью назад».

Елагин прекрасно знал, что его политические фельетоны — стихи-однодневки. Он не ставил их рядом с высокой поэзией и не собирался издавать нигде, кроме страниц «Нового Русского Слова», но случилось так, что ЦОПЭ (Центральное объединение политических эмигрантов из СССР) собрало их и опубликовало в своем Мюнхенском издательстве отдельной книжкой в 115 страниц.

Период 50-х годов был очень благодатным в жизни и творчестве Ивана Елагина. Приехав в Америку без знания английского языка, он в совершенстве овладел им. Он печатает свои стихи в «Новом журнале», сборниках эмигрантской поэзии, публикует в нью-йоркском издательстве им. Чехова очередной сборник, который снова называет **«По дороге оттуда»** (1953). На этот раз слово «оттуда» трактуется однозначно: из России и из Европы, намеков на возможное возвращение в Россию в этом сборнике нет. В него вошли стихотворения из двух сборников, изданных в Мюнхене, и множество новых. В отличие от первых двух, в новом сборнике почти нет политики, возможно, потому что все мысли о российской политике он вкладывал в фельетоны «Нового Русского Слова». Отдельные стихотворения на политические темы, включенные в этот сборник, написаны им еще в России или сразу после отъезда из нее, что видно из контекста:

О Россия — крошечная тьма...
О куда они близких дели?
Они входят в наши дома,
Они щупают наши постели...
Разве мы забыли *за год*,
Как звонки полуночные били,
Останавливались у ворот
Черные автомобили...
И замученных, и сирот —
Неужели мы все забыли?¹³

Тема памяти погибших возникает и в другом стихотворении, очевидно, относящемся к тому же времени: «И равнодушие изведав, / Увязнем в слякоти житья, / И внуки позабудут дедов, / Как позабыли сыновья». Сам поэт постоянно возвращается мыслями на родину, чаще всего — в детство: он вспоминает вкус березового сока, детские забавы: как строил шалаш, как «птицу хоронили и крестик ставили над ней». В стихотворении «Луна огибает барак...», относящемся к мюнхенскому периоду, есть строки: «Мне домом не этот сарай, / И ночью дышу я не этой». Образ родного дома в Абрекской (окраине Владивостока) постоянно возникает в стихах: «Пусть он перед смертью мне приснится, / Мой детский дом с моим окном кривым». Мысленно стремясь «туда, туда, где снег высок и помнят папоротник стекла», он тут же вспоминает, что туда нельзя, и новый образ — «льда отточенный кусок под крышею» — напоминает ему дамоклов меч. Из Америки Елагин с интересом, иногда даже без обиды, наблюдает за восстановлением родной страны, мысленно возвращается туда вместе с героем-сверстником:

Но труден день очнувшейся земли.
Уже в портах ворочаются краны,
Становятся дома на костыли...
Там города залечивают раны.
Там будут снова строить и ломать,
Но человек идет дорогой к дому.
Он постучится — и откроет мать.
Откроет двери мальчику седому (С. 169).

Стихотворение «Уже последний пехотинец пал...» было для Елагина знаковым. В 1958 г. он опубликовал его в сборнике-антологии «Литературное зарубежье» и несколько раз помещал в последующие издания. Последнее стихотворение сборника «По дороге оттуда» заканчивается светлой нотой: не сегодня, не завтра, а лет через сто или триста «на земле моей будет чисто. / Бог умоет землю мою».

В отличие от предыдущих сборников, в нью-йоркском много стихов, посвященных литературе. Он вспоминает литературные вечера в киевской квартире Ольги и жалеет, что эта традиция исчезает: «Не огласятся впредь дома / Рабами Джаованниоли / Иль мушкетерами Дюма».

Блуждая по книжным полкам, его лирический герой пытается отыскать такую страну, где тепло, светло и нет места обидам. Он находит ее в книгах Александра Грина «о гаванях, где каждый парус пьян, / Где родина несбывшаяся наша», которые учат «бороться врукопашную с волнами, и побеждать! / И видеть Южный Крест, / рукою Бога поднятый над нами!». Имя этого писателя появляется на страницах сборника несколько раз. В акростихе «Александр Грин» он пишет:

Гарпуном в грудь иль ромом наповал
Разит судьба, но несравнима доля,
Изведав бури, обрести привал
На развеселых доках Сан-Риоля (С. 71).

Еще в одном стихотворении поэт замечает: «Мне кажется, я — Пер Гюнт, которого выдумал Ибсен». Но чаще всего его мысли устремляются туда, «где стонет каменное ложе / Воспетой Пушкиным реки». Иногда он как бы переключается со своими любимыми поэтами, перифразируя то Блока: «Переулочек. Аптека. Фонарь. Мотоциклы. Трамваи. Киоски»; то Гумилева: «О бретерах и о мотах рассказали, как слова, / Кружева на отворотах, щегольские кружева» («Сыплется золото с кружев, с розоватых брабантских манжет» — у Гумилева).

В сборнике «По дороге оттуда» поэт впервые посвящает несколько стихотворений трудностям поэтического творчества: «И снова буду ночи вопреки / Бродить по изнуренным коридорам! / Как образумить вас, черновики? / Какой избрать? / Смириться на котором?» — и творческим победам: «Но ты — поэт. Гляди в лицо пурги, / И стисни мозг, и нервы напряги! / Пусть колет лед по этим тонким нитям! / И что нам лед? Ты только лиру тронь — / И он расплавится. Тугой огонь / И в этот раз мы у богов похитим». (С. 100)

В своей одинокой, неуютной жизни поэт тоже винит избранную им самим стезю:

Затем, чтоб стих был набело исправлен
Вся жизнь моя заброшена вчерне...
Я предал жизнь! Обиду за обидой
Я наносил ей сам своей рукой!
Я приказал ей быть кариатидой,
Согнувшейся под каменной строкой (С. 102).

Примечательно, что в нью-йоркском сборнике «По дороге оттуда» треть стихотворений относится к разряду пейзажной лирики. Особенно много стихов посвящено «любезной сердцу осени». Для ее описания поэт не жалеет красок: «*Брызги охры и кармина — осень*», «*Оранжевым конвоем окружено окно, / И вся земля запоем пьет красное вино*». Из тропов, необходимых для описания осени, поэт почти всегда выбирает олицетворение: «*Осень, как рыжий в цирке, / Шлепнулась у ковра*»; «*Осень, как овчарка, бежит за колесом*»; «*И в сумерках бродячим музыкантом / Ходила осень по пустым дворам*»; «*Спускающимся флагом тонула осень в логовище рва*». Сравнения и метафоры иного рода крайне редки: «*Винном наполнены осенним, как праздничные чаши, тополя*».

Стоит отметить, что деревья тоже воспринимаются поэтом как живые существа: «*Все гуляет береза по саду, как сумасшедший в кальсонах*»; «*Береза, захлебнувшаяся ветром, / Возникшая из черного вина*»;

«Распахнутая ель на горизонте / Над всем, что было, *вычертила крест*»; «*Гнулись ивы в три погибели*»; «*Рыжий парик* на каштане»; «*Кашляли, ощерясь, сухие липы*»; «Со скрежетом обледенелой веткой / *Размахивает* тополь угловой». Единственный раз мы встречаемся с «мертвыми» деревьями: «А тополя — обломанные вилки нечищенного черного фраже», — но на это есть причина: описывается разбомбленный зимний Киев во время фашистской оккупации.

За исключением красочной осени, пейзаж Елагина черно-белый: черные ветки тополей, от «сугробов в сажень» «узкий двор мертвеца белей». Природные стихии тоже олицетворяются поэтом: «Всю неделю *куролесил* снегопад»; «Снег... день и ночь *идет на приступ* сада»; «*Гневными бивнями* ливня *размозжены тротуары*»; «По камням дожди, как машинистки, / *Отстучали годовой отчет*»; «И вереницу звезд *промозглых* / Туман *волочит* за собой»; «Ночь *руками вцепилась* в снег, / Ночь *готовится к трудным родам*».

Большинство пейзажей сборника «По дороге оттуда» — это пейзажи ночные, даже не просто ночные — это пейзажи *небесные*: «Торжественное небо надо мной / Поблескивает звездной сединой». Главное действующее лицо этих пейзажей — луна: «одноглазый товарищ», «небесный подкидыш». Она тоже, как правило, активно действует: «Луна вот-вот *за крышу здания зацепит*»; «Луна с карниза по карнизу *плелась* за нами по пятам»; «Над головой в лохматых ветвях клена / *Запуталась* луна»; «Ночь *раскроила* крышу / Оловянным кастетом луны»; «Расплавленная луна по капле *стекает* с весел»; «Длинным зеленым ножом / Луна *перерезала* крышу»; «Месяц, веселый и щуплый, / *Обшаривал* узкие дупла»; «Однажды месяц тихоокеанский / *Со мной ушел* на дальнюю Неву». Интересно, что российский «левитановский» месяц, «зеркала осколок», дружит автору, чего не скажешь о месяце американском: «Месяц, как гневный апостроф, / Поставлен Господней рукой».

Как враждебная, разрушительная сила представляется в стихах и ветер: «Обуглен ветром сад»; «Ветер моря подчинил»; «Ветер облака торопит и гонит к черной полосе»; «Ветер тучи перерыл и посбивал деревья в кучи»; «Ветер валит людей на дворе»; «Каждый кустик ветром *измят*»; «Наотмашь бьет по веткам ветер крепкий»; «Ветер плыл гигантом / И оставлял на мокрых тучах шрам»; «Ветер, озверев, кидался, переваливаясь через ограду парка, на стволы деревьев и там шумел». Интересно, что при всем своем разрушительном нраве «родной» ветер, в отличие от «чужого», иногда преподносит подарки: то положит на краешек скамьи два кленовых листка, то придует к щеке локон любимой.

Немногочисленные стихи о любви посвящены разным женщинам (встречаются имена героинь: Кира, Лида и т.п.), но большая их часть все же адресована Ольге:

И я, в моей крошечной маете,
И ты, в своем скитании бессонном —
Медведицу отыщем в высоте,
Заломленную гневно над Гудзоном.
Мы правы, друг от друга отстранясь,
Упившись каждый собственной мукой.
Что может быть сильнее, чем эта связь,
Пронизанная звездною разлукой? (С. 167)

Та же мысль в стихах Ольги:

Легок ты во сне на помин:
Чуть глаза закрою — ты тут.
Перистые купы рябин
Позади барака растут.
Тихо, чтоб не скрипнул барак,
Ветхой половицей пройду
И с крыльца — в задумчивый мрак,
Как с бревна купальни в пруду¹⁴.

Судьба Ольги не перестает волновать поэта, строки, адресованные ей, по-прежнему полны нежности:

Что стоишь ты в стороне,
Что ты смотришь в сторону?
Обо всем поведай мне,
Все разделим поровну...
Знать, последняя весна
И тебя состарила...
Вот уже и седина
По вискам ударила (С. 154).

Жизненная неустроенность постоянно напоминает о себе: «То на улице мерзну безлюдной, / То слоняюсь среди пустырей, / Чтоб какой-нибудь смерти нетрудной / Приглянулся бы я поскорей». Мысли о беспечности жизни, даже о самоубийстве, очевидно, не раз посещали автора. В стихах начала 50-х они встречаются неоднократно: «Что ты лжешь мне, постылая жизнь! / Разве мало тебе идиотов? / Отцепись от меня, отвяжись, / Я тебя уже сбросил со счетов»; «А не все ли мне равно теперь, / Грех или не грех самоубийство, / ...Если все равно параличом / Мне давно уже разбило душу».

Но в середине 50-х годов все меняется. В 1956-м он знакомится с обаятельной молодой женщиной Ириной Даннгейзер и в 1958-м женится на ней. Начинается новый этап его жизни и творчества. Ей он посвящает сборник стихов «*Отсветы ночные*» (1963), вышедший в Нью-Йорке в издательстве «Нового журнала». Название сборника родилось из строчек стихотворения «Дождь бежал по улице на цыпочках»: «*Отсветы* неоновые ерзали / *В темноте* асфальтовых глубин»; «Я и сам того уже не ведаю, / Что ищу я в шуме городском, / За какими *отсветами*

следую / И в пространстве двигаюсь каком»; «Может быть, из всех объемов вынутый, / В измерениях двигаясь иных, / Я лечу, в асфальте опрокинутый, / *Отсвет среди отсветов ночных*».

Огромный американский мегаполис и маленький человек в нем — одна из основных тем этого сборника. Причем дневной город, состоящий из унылых серых параллелограммов, поэта совершенно не вдохновляет именно из-за своей бескрасочности, мрачности: «Снова дождь затаеял стирку / Крыш, деревьев, кирпичей. / Дни ложатся под копирку / *Антрацитовых ночей*».

В стихотворении «Торопливый рисовальщик — осень» тоже отсутствуют яркие краски природы: «торопливый рисовальщик» «наносит *темные* штрихи», торопливые «черточки пунктирного дождя», делает набросок *углем*. Среди близко стоящих высоких зданий не разбежаться даже ветру: он «плачет, как ребенок, в люльке каменного двора». Лирический герой Елагина живет именно в ночном городе, каждый раз наблюдая преобразование серого в многоцветное: «Где поднимался ввысь какой-то камень серый, *оранжево* зажглись квадратные пещеры»; «И небо прожектором залито *синим* / И рвутся ракеты, и гаснет каскадом / За *красной* струей *золотая* струя». Но яркие краски ночи — это неестественные краски, искажающие реальное представление о предмете: «Автомобиль *кривой*, как *допотопный ящер*, / Скользит по мостовой на светофор горящий». Даже луна — любимый образ Елагина — в городском небе кажется неестественной: домов «силуэт сквозной / Напоминает соты под *каменной* луной, / *Закинутой* в высоты». В других стихотворениях присутствуют «месяц из алюминия», «Луна красна, вся в облачном угаре, / Как будто бы всю ночь она гуляла на пожаре», «Как угарный экран телевизора, задымилась луна на отшибе». Луна на природе — совсем не такова: «Шла луна в одной сорочке тонких, дымных облаков»; «Как драгоценный камень в вате, блистала в облаке луна». Яркие краски дня поэт дарит воспоминаниям о родной природе, навсегда запечатлившейся в памяти: «Стою навеки удивленный, / А крымский берег предо мной / Все машет мне листвою *зеленой*, / Все машет *синей* волной».

Волнует поэта неистовый натиск массовой культуры. В одном из стихотворений сборника он пишет, что многочисленные каналы электронных СМИ «отключили от Божьего мира душу мою, моего пассажира». Автор очень красноречиво описывает разрушительный натиск массовой культуры на личность человека:

Послушай, я скоро прибором стану,
Уж я почти что не человек,
В орбиты мне вставили по экрану
И я уже не увижу поляну,
Я не увижу звезды и снег»¹⁵.

Используя прием доведения ситуации до абсурда, автор предполагает, что за отнятой душой последует и сердце — новое будет из пластмассы, на батарейках, с ним даже умереть по-человечески не удастся: «Ни ангельских крыльев, ни эмпиреев, / Ни райского сада, ни звездных люстр, / А просто иссякнет запас батареи / И я, как машина, остановлюсь».

Тот же прием используется в стихотворении «Небо». Обеспокоенный засорением космоса, поэт рисует мрачную картину сплошной темноты, где небо — лишь «область канализации и мифологий»: «Мы землю не засоряем отбросами, / Рассадником эпидемий! / Отбросы — атомными насосами / Вышвыриваются в верхнюю темень».

Тему продолжает стихотворение «Вселенная! Так вот твоя изнанка!», в котором говорится об атомной бомбардировке Хиросимы. Гигантской поганкой, поднявшейся из ада в синеву, называет он это изделие рук человеческих и присоединяется ко всемирному протесту против использования атомного оружия: «Еще в поту мы эту землю пашем, / Еще и воздух не отравлен весь, / Но с той поры грохочет в сердце нашем / Тоски и гнева взрывчатая смесь» (С. 14). Эти тоску и гнев Елагин считает непременной составляющей творчества настоящего поэта. В этом отношении очень характерна небольшая поэма «Льдина», удивительным образом перекликающаяся с монументальным произведением Анатolia Франса «Остров пингвинов». У Елагина место действия — льдина, на которой живет один пингвин, и к нему подселается поэт. Даже по созвучию названия похожи: L'île (остров) и льдина, но главное не в этом. В обоих случаях авторы, используя сказочно-фантастическую форму, гротеск, пародию критикуют некоторые моменты политической жизни. Но если Франс ограничивается историей и социальными порядками Франции, то Елагин находит общее в политике разных стран, прежде всего таких антиподов, как Россия и Америка:

Гасли тысячи свечек,
В город вошли, как в морг,
Мистер Смит — контрразведчик,
Товарищ Петров — парторг.
На всех перекрестках мира
Стоят они по ночам,
На всех перекрестках мира
Прислушиваются к речам,
На всех перекрестках мира
Готовят переворот,
На всех перекрестках мира
Радио их орет,
На всех перекрестках мира
Гуляет их солдатня,
На всех перекрестках мира
Они убивают меня¹⁶.

По сравнению с этим миром тотальной слежки льдина — «гостиница, льдина — курорт». И такое пристанище необходимо творческому человеку: «Волны раздвинув, плыви без запретов, льдина пингвинов, льдина поэтов», — таков главный призыв этой поэмы.

Жалуясь, что часто его «душа горюет доходягой за темной проволокой строк», Елагин в то же время дает советы молодым литераторам, набрасывая в стихах о поэзии своеобразный кодекс поэтической деятельности. Подрастает дочь Елена (домашнее имя Лиля). В 1963 г. ей уже 18 лет, она начинающая поэтесса. Ей отец посвящает стихотворение «По-ученому не говори», в котором предостерегает от использования «слов-чиновников, слов-бюрократов» и советует не бояться «слов-забулдыг, слов-отщепенцев, слов-вертопрахов»: «И в словах оставляй сквозняки. / Если схватит читатель простуду, / Значит, ветер качает стихи, / И стихи уподобились чуду». Подобные советы дает он и поэту-дилетанту Юрию Большухину, вместе с которым работал в «Новом Русском Слове»: «Пусть чувствуется грубость, пусть будет стих щербат, / Клади слова, как Рубенс клал в чашу виноград». Из сказанного следует вывод: «Тот знает ремесло, / Кто слово, как булыжник, ворочал тяжело». К таким мастерам слова поэт относит, например, Льва Толстого, книги которого пахли «землею сырой».

Излюбленная поэтом тема осени представлена в «Отсветах ночных» поэтическим шедевром, вдохнувшим новую жизнь в образ, придуманный чеховскими «Мальчиками»:

Комары толклись у водоема,
Где-то птица крикнула в листе,
И закат прошел, как *Монтигомо*,
Перья пронося на голове.
Уходя по золотым канавкам,
С темнотой еще ведя войну,
Запустил он в небо тамагавком
Мнительно блеснувшую луну.
И когда, степною ночью заперт,
Он замел последние следы,
Вместе с ним ушли на *Дальний Запад*
*Краснокожей осени сады*¹⁷.

Метафоры и сравнения Елагина каждый раз поражают неожиданностью и новизной. Он черпает их и из классической литературы, и из своей прошлой медицинской практики («*кровеносным сплетеньем сосудов* подымалось сплетенье ветвей»; «Деревья, еле видимые в дымке, *похожи на рентгеновские снимки*»; «И дом обозначается за домом, ...чтоб стать на небе четкой и упрямой извечной городской *кардиограммой*»), и из прочих сфер человеческой деятельности. Например, стихотворение «Скрипач» заканчивается необычным сравнением: «И ноту почти пау-

тинную / Он так осторожно сужал, / *Что скрипка казалась миною, / Которую он разряжал*».

С годами интерес к различным сферам искусства все сильнее ощущается в творчестве Елагина. Особенно часто он пишет о театре, причем в этом воображаемом театре он очень редко бывает зрителем («У меня есть место в звездном театре»), чаще — режиссером («Двигаясь медленно в брызгах и пене, / Ставим большие закаты на сцене») или даже хозяином («Мой театр ослепительно умер / От разрыва суфлерской будки»). Его театр — это театр одного актера, куда он «уплывает в свое одиночество», оказываясь то в Древнем Риме, то в желтом доме, с ведьмами и шекспировскими королями — «в веселом обществе теней». Рассвет возвращает его из яркого сна на скучную землю: «Итак, представим мизансцену: / Мое окно выходит в стену. / Стена. Веревка для белья. / Окно. Стена. Веревка. Я». Ссылки на сон помогают автору оправдывать многие сюрреалистические поступки лирического героя: «Поправил ветер в саду, / что бил о звезду доской, / из сада убрал звезду / и вывесил над рекой». Через 10 лет в сборнике «Дракон на крыше» появятся похожие строки: «По земле шатаюсь я давно / и везде вожу с собой окно. / Приглашаю я в окно закат. / Птицы пусть в окне моем летят. / Ветку на окне моем кладу. / Рядом сбоку вешаю звезду». Тенденция к свободному перемещению лирического героя и всего, что его окружает во времени и пространстве, в последующих сборниках усиливается.

Сборник стихотворений, вышедший, как и предыдущий, в издательстве «Нового журнала», посвящен 22-летней дочери Лиле, начинающей поэтессе. Название сборника — «**Косой полет**» (1967) — зародилось, очевидно, давно. Образ его мятущегося субстанта (тень поэта, душа, память или он сам — «обтекаемо вогнутый, закругленный и мягкий в овале»), пролетающего сквозь гребень небоскребов, встречается, например, в «Льдине»: «Дома становятся выше, / А улица все длинней. / Как промельк летучей мыши, / Я *косо скользил* по ней...» Этот образ неоднократно встречается и в «Косом полете»: «И вослед сквознякам световым / я теку по каким-то *кривым*». Конечно, каменные вертикали и застекленные параллелограммы — обобщенный образ американского города, и во многих стихах он просто фиксируется: «Неслышно входит городское лето / в отведенное для деревьев гетто. / А чуть поодаль — каменный потоп: / плывет за небоскребом небоскреб». Из чего поэт делает вывод, что клочок зелени, затерявшийся среди каменных громад, «почти как остров странен, / мне кажется, что я островитянин».

Пространство, *осажденное* домами с четырех сторон, *изможденное пространство*, оплакивающее пустоту, — вот характерный образ амери-

канского города. Но чаще всего своим «косым полетом» среди небоскребов поэт подчеркивает, что он здесь — чужеродное тело и попал в мир «параллелепипедов» и «параллелограммов» не по собственной воле:

Тень моя, отщепенцем ты кажешься
Между грузной стеной и цистерной...
Как попал я сюда, где воздвигнуты
Эти каменные вертикали?
Эти кубы, параллелепипеды,
И углы, и бетонные плиты!
Тень! С тобой из орбиты мы выбиты.
Тень! В чужую орбиту мы вбиты.
Тень! Нам кто-то с тобой позавидовал,
Нам, которые *косо летели*.
Нас *втокнули в темницу евклидову*
За решетки прямых параллелей»¹⁸.

Сам поэт объяснял, что «за этим стоит *«curriculum Vitae»* — ущербность эмигрантского бытия. Это не тема двойничества, не тема сожительства в одном теле двух душ, а тема разорванности одной души в двух мирах, в двух культурах, в двух пространствах, в прошлом и настоящем»¹⁹: «И *я по траектории косой / лечу из послезавтра во вчера*» — говорится в одном из стихотворений сборника «Косой полет» — «Нечто вроде сценария». В другом стихотворении этого сборника поэт рассказывает о том, как пригласил в гости друзей юности, «но ни один не явился из позванных». Поэт выражает надежду на встречу в ином мире: «И покачаемся по небу *наискось*, / Там, где осанисто плавают аисты». Эти строчки перекликаются со всем известными строками Расула Гамзатова (в переводе Наума Гребнева): «Настанет день, и с журавлиной стаей я поплыву в такой же сизой мгле». Разница в том, что солдаты Гамзатова — с кровавых не пришедшие полей, а Елагину «небо закатное с кровоподтеками» напоминает о том, что его друзья — ровесники гамзатовских солдат — «где-то *затеряны*, где-то *запрятаны*».

«Думаю, что в сердцевине моего творчества — тема разъятости, расколотости, расщепленности современного человека во времени и пространстве», — пишет Елагин. Человеческая память для него — единственный инструмент, способный противостоять этой разъятости. Эта мысль очень четко выражена в одном из лучших стихотворений «Отсветов ночных» (поэт несколько раз включал его в журнальные подборки, коллективные сборники, антологии):

Здесь дом стоял. И тополь был. Ни дома,
Ни тополя. Но вдруг над головой
Я ощутил присутствие объема,
Что комнатною звался угловой.
В пустом пространстве делая отметки,
Я мысленно его воссоздаю...

Поэт вспоминает, как ветки тополя протягивались к окну и видит, как выпархивает птица *«сквозь пустоту тогдашнего окна»*. Время скоротечно, но «мир пространства крепок», — утверждает поэт.

Здесь новый дом построят непременно,
И может быть посадят тополь тут,
Но заново отстроенные стены
С моими стенами не совпадут.
Ничто не знает в мире постоянства,
У времени обрублены концы,
Есть только ширь *бессмертного пространства*,
Где мы и камни — смертные жильцы²⁰.

Эту мысль поэт находит у Державина, утверждавшего, что «Река времен в своем стремлении / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей». «Да что я — бревно какое, подхваченное рекою смывающих все времен?» — протестует Елагин и далее утверждает: *«Я времени не попутчик! / В потоках его шипучих / Плыву вопрекор ему. / Как бился я в рукопашной / С волною его вчерашней, / Так с завтрашней бой приму»*. Сделав эпиграфом к стихотворению строки Державина, поэт заканчивает его словами: *«Я время пробыю и двинусь туда, где стоят впереди нас народы, царства, цари»*²¹.

Он уже знает себе цену, с удовольствием слушает рассказы россиян о том, что популярен в самиздате, надеется на официальное знакомство с российским читателем:

Пускай сегодня я не в счет,
Но завтра может статься,
Что и Россия зачерпнет
От моего богатства.
Пойдут стихи мои гулять
По Невскому, по Сретенке.
Вы повстречаете меня,
Читатели-наследники²².

Но надеяться на скорую встречу не приходилось. Хрущевская «оттепель» быстро пошла на спад. Участились случаи преследования поэтов и писателей не только за их политические взгляды, но и за творчество: Даниэль, Синявский, Галич, Пастернак, Солженицын, Некрасов, Гроссман, Дудинцев, Аксенов... Список посаженных в тюрьму, выгнанных из страны, уехавших добровольно и просто обреченных на забвение увеличился. В одном из стихотворений Елагина представлен обобщенный образ литератора, «высланного на Кассиопею» за то, что он «не орал, когда человечество дружно орало». Вполне возможно, что Елагин читал размноженные в самиздате отчеты с «показательных судов», — слишком похоже он воссоздает их обстановку: «Вокруг меня злобою воздух сожжен, / мотаются лица, гримасами пенясь, / орут мне —

стиляга, кричат мне — пижон, / шипят — тунядец, вопят — отщепе-нец!»

Поэт убежден, что время расставит все на свои места, как это случи-лось через сотни лет с великим изгнанником Данте Алигьери. Первое обращение к образу Данте было, можно сказать, случайным — в «Поэме без названия», посвященной другу юности Сергею Бонгарту. Описывая затерявшийся среди небоскребов и новостроек скверик из пяти-шести облетевших кленов, он замечает: «Там пьяницы сидят, и Данте Алигье-ри, / как страж у входа в ад, / поставлен в этом сквере». Рисуя вечерний, ночной и утренний сквер, поэт, как бы мимоходом, вспоминает о памят-нике: «Три звездочки — ночей серебряные банты — / блистают на плече у бронзового Данте». Стихотворение «Невозвращенец» целиком посвя-щено ему. Поводом к написанию стихотворения послужило сообщение о том, что суд в итальянском городе Ареццо пересмотрел дело своего великого изгнанника («Дважды по одним доносам грязным / Он за-глазно присуждался к казни») и полностью его оправдал. Снова воз-никает образ американского пыльного скверика, где «стоял, на цоколе сутауясь, осужденный Данте Алигьери», и Елагин, одушевляя памят-ник, подчеркивает несуразность ситуации: «Думал он: в покое не оста-вят, / Мертвого потребуют на суд: / Может быть, посмертно обезглавят / Иль посмертно, может быть, сожгут...» Бессмысленность посмертной реабилитации — одна из постоянных тем в творчестве Елагина. В «Не-возвращенце» она подчеркивается концовкой: «Я теперь смотрю на вещи бодро: / Время наши беды утрясет. / Доживем и мы до пересмотра / Через лет шестьсот или семьсот».

Анализируя свое творчество, поэт писал: «Большую часть жизни я прожил в Америке. Американский город, как театральная декорация, стал частью моих поэтических постановок. Лирические переживания не в пейзаже, а в декорациях, в диковинных конструкциях хотя и не враж-дебного, но все же чужого для меня мира, сделались привычным для меня композиционным приемом». Картины американского города — дневного, где человек, как мошка, затерян среди каменных громад, и ночного — расцветающего яркими красками неоновых огней, — действи-тельно похожи на гигантские декорации. Естественное кажется столь неожиданным, что тоже напоминает декорации, например, затерявшие-ся среди небоскребов деревья, которые «тревожно размещая светотени, стоят, как декорации на сцене». Но «лирическое переживание с них толь-ко начинается: «И предо мной встает со дна морей / Сад затонувшей юности моей»».

Но все-таки природа тоже очень ярко представлена в «Косом поле-те»: «Стопудовые и древние...», «Ниагара», «Что с деревом делать осен-ним?» относятся к лучшим его стихотворениям. «Истым импрессиони-

стом по хлестким мазкам и краскам» называет поэт осеннее дерево. А в другом стихотворении его лирический герой сам становится художником-импрессионистом, пытающимся раскрасить... ветер: «чтобы ветер дул... павлинисто, фазанисто, / Дул гогенисто, сезанисто, / Чтоб по всей его волнистости шли сиреневые мглистости, / Чтоб скользили по наклонности / Голубые просветленности»²³.

Кроме выхода сборника «Косой полет» год 1967-й ознаменовался в жизни Елагина еще двумя очень важными событиями: он окончил филологический факультет Нью-Йоркского университета и у него родился сын Сергей.

В 60-е годы Елагин начал серьезно заниматься поэтическим переводом. «Искусство для меня не только самовыражение, но и в большой мере общение. Может быть, потому я много перевожу, — писал Елагин. — Думаю, что это и есть подлинный культурный обмен. Моя самая крупная работа — перевод эпической поэмы американского поэта Стивена Винсента Бене “Тело Джона Брауна”, перевод, на который ушло около пяти лет». Поэма в две тысячи строк в 1970 г. была напечатана в журнале «Америка». «Это было первое “легальное” явление Ивана Елагина советскому читателю», — указывает биограф поэта Евгений Витковский, несколько лет переписывавшийся с Елагиным. Из его вступительной статьи к двухтомному собранию сочинений Елагина 1998 г. узнаем, что перевод поэмы «принес Ивану Елагину в 1969 г. степень доктора в Нью-Йоркском университете. А в августе следующего, 1970 г. поэт вместе с семьей переехал в Питсбург, где стал профессором местного университета. Там он купил дом, там провел оставшиеся ему почти семнадцать лет жизни среди любимых книг, картин, близких, друзей и учеников. Пришло что-то вроде благополучия»²⁴.

В Роквилле, в частном издательстве Виктора Камкина вышел сборник стихов «**Дракон на крыше**» (1973). Тогда же он был повторен в ротапринтном варианте в нью-йоркском издательстве «Звон». Сборник посвящен шестилетнему сыну Сереже, в него включено стихотворение «На меня налетает велосипед...», посвященное детским шалостям Сережи. Сборник «Дракон на крыше» впервые проиллюстрирован. Обложку и рисунки выполнил давний друг Елагина С.Л. Голлербах. Суть названия разъясняется в одном из стихотворений сборника: «Я, как Гофмана герой, / навсегда ушел в драконы! / Я за них стою горой!» Возможно, этот образ навеян и жизнью на последнем этаже высотного здания: «Там в заоблачном Нью-Йорке скрыто логово мое».

Основная тема сборника — поэт и поэзия: размышления о роли поэта в жизни, о разных взглядах на поэзию, о судьбах поэтов, о собственном творчестве: «Я в каждое мое стихотворенье / Укладывал, по мере сил своих, / Мое дыханье и сердцебиенье, / Чтоб за меня дышал и жил

мой стих»²⁵. Вступая в спор с теми, кто утверждает, что все поэты одинаковы, Елагин замечает: «Тот пишет кровью сердца, а этот — желчью печени». О себе он говорит, что пишет стихи «глазного нерва кончиком»: «А что мне делать с красотой, / В мои глаза накиданной? / С такой крутой, такой литой, / Такою неожиданной?»²⁶

С красотой мира, воплощенной в стихах, связывает он и свое возвращение на родину — стихами: «Заглянут ко мне в аметистовый омут, / Моим одиночеством темным звеня, / Как груз потонувший, поднимут меня». Стихотворению «Ответ» предпослан эпиграф из О. Мандельштама: «Попробуйте меня от века оторвать!» В нем Елагин утверждает, что не хотел бы быть «горластым» поэтом, ибо «Поэзия — то, что внутри, а не то, что снаружи», но любой настоящий поэт неотделим от своего времени и порой он просто вынужден писать о том, что волнует человечество:

Ракеты, ощерясь,
Хрипят в межпланетных просторах,
А вы мне про шепот, про шелест,
Про лепет, про шорох?!
Лечу вышиною
Стремительно, гибельно, круто —
И стих для меня —
вытяжное кольцо парашюта»²⁷.

В стихотворении «Разговор продавца с покупателем» поэт рисует некий сказочный магазин, где можно купить достоинства и недостатки, страсти, нежности, внешность... Покупатель приценивается к «африканскому темпераменту» и получает ответ, что такой достается «за счет ума, за счет учености, изысканности, одаренности, известности, незаменимости...». На замечание: «Хотелось бы, чтобы мой ум остался в целости», — продавец отвечает: «Мы вас умом снабдим за счет уюта, / удовлетворенности, неторопливости, холености, финансовой неуязвимости...» Иными словами, в жизни всегда приходится чем-то жертвовать любому человеку, поэту — тем более. Это стихотворение перекликается с написанным почти на полвека ранее «Разговором с фининспектором о поэзии» В. Маяковского (Елагин очень редко озаглавливал свои стихи, а в данном случае и заглавия похожи). «Поэт всегда должник вселенной», — утверждает Маяковский.

О «нержавеющей» любви Елагина к Маяковскому говорит и биограф Елагина, Евгений Витковский, замечая при этом, что она шла скорее от отца-футуриста, чем от советской культуры. В сборнике «Косой полет», например, опубликовано стихотворение «Поэт». Герой его внешне не похож на Маяковского, но творчество — похоже: «Он добывать со дна сознания мог / стихи такого звездного качания, / что, ослепляя, сва-

ливали с ног». У «Поэта», как и у Маяковского, «с его судьбой напористой шли долгие большие нелады». И конец тот же: «И вот, когда отчаяние вызрело и дальше жить уж не осталось сил, / Он глянул в небо и единым выстрелом / Все звезды во вселенной погасил». Отдельные детали стихотворения тоже указывают, что при его создании поэт думал о Маяковском: «Облако над крышами несло» («Облако в штанах» — одна из первых поэм); «глянул в небо» — «в ночи млечпуть серебряной Окою» — последнее стихотворение.

В «Драконе» появляется стихотворение «У памятника Маяковскому», начинающееся с парафраза строк из «Облака в штанах»: («Иду красивый, двадцатидвухлетний»): «Стих отгремел последний — / И над Россией / Стоит он — / Двдцатидвухлетний, / Стоит красивый!». У только что сооруженного памятника стали собираться «вольнодумцы»: «Читают сердитые юноши стихи про атомный век». Елагин понимает, что «от стихов в столетьи атомном / с ног диктаторы не валятся», но видит в этих новых перовских и кибальчихах «динамитчиков» российского тоталитаризма.

Пишет Елагин и о внешних сложностях поэтического труда, препода на пути творца к читателю. Три сатирических стихотворения этого сборника названы гимнами («Гимн цензору», «Гимн цензуре», «Гимн читате»).

Нельзя не обратить внимание и на еще одно стихотворение, составляющее с «Гимнами», произвольно разбросанными по сборнику, как бы единый цикл. Оно начинается словами, сразу же вводящими читателя в курс дела: «Я сегодня прочитал за завтраком: / “Все права сохранены за автором” (имеется в виду формула авторского копирайта, ставившаяся на книгах русских эмигрантов). Размышляя над этой формулировкой, автор с иронией замечает, что так же можно «сохранить права» «за ветром, за звездой, за Ноевым ковчегом, за дождем, за прошлогодним снегом». Какие права есть у русских поэтов? «Право на пулю Дантеса или веревку Цветаевой? / Право на общую яму было дано Мандельштаму... / Право стоять под расстрелом, как Николай Гумилев...» Ассортимент подобных «прав» широк. Среди тех, кто ими воспользовался, прямо или намеками названы Лермонтов, Блок, Пастернак, Есенин, Маяковский. И следует неутешительный вывод: «Господи, пошли нам долю лучшую, / Только я прошу Тебя сперва: / Не забудь отнять у нас при случае / Авторские страшные права».

Работая над этим стихотворением, автор, конечно, имел в виду и судьбу своего отца-поэта. Отцу в этом сборнике посвящено стихотворение «Амнистия». Ранее реабилитации отца было посвящено коротенькое стихотворение, включенное в сборник «Косой полет»: «С веком рассорясь, / жил стихотворец. / Он напевал — / А его наповал. / Он теперь,

как прочие, / Ждет, занявши очередь: / Из могилы выкопает, / Реабилитируют»²⁸.

В «Амнистии» формально речь идет о «прощении» самого Елагина, но он опять вспоминает судьбу отца:

Еще жив человек,
 Расстрелявший отца моего
 Летом в Киеве, в тридцать восьмом.
 Вероятно, на пенсию вышел,
 Живет на покое
 И дело привычное бросил.
 Ну, а если он умер, —
 Наверное, жив человек,
 Что пред самым расстрелом
 Толстой
 Проволокою
 Закручивал
 Руки
 Отцу моему
 За спиной.
 Верно, тоже на пенсию вышел.
 А если он умер,
 То, наверное, жив человек,
 Что пытал на допросах отца.
 Этот, верно, на очень хорошую пенсию вышел.
 Может быть, конвоир еще жив,
 Что отца выводил на расстрел.
 Если б я захотел,
 Я на родину мог бы вернуться.
 Я слышал,
 Что все эти люди
 Простили меня.

Абсурдность ситуации подчеркивается необычным построением стиха. В нем отсутствует рифмовка. Строчки различны по длине — от одной неполной стопы до восьми, размер непостоянен: то анапест, то амфибрахий. Поэт выражает удивление, что на его родине «самая страшная бойня / названа культом личности. / — Скромно. Благопристойно», но предупреждает, что «на сцене шекспировской кровь отмывается трудно». Злодеяния культа не могут быть прощены или забыты и никакой амнистии не подлежат.

Однако родина все равно остается родиной. И мысль его постоянно устремляется туда. На вопрос: «Что нам осень пропоет в золотую ночь разлук?» — поэт отвечает сам себе: «Что летим мы на магнит, / что нас манит даль и ширь, / *что сосульками звенит серебристая Сибирь*». В стихотворении «Чучелом в огороде...» он снова обращается к одной из своих излюбленных тем «разъятости, расколотости, расщепленности современного человека во времени и пространстве» и, обыгрывая раз-

ные значения слова «перевести», утверждает: «Я — человек в переводе, а перевод плохой». Двадцатилетний «оригинал» утонул в зеркале киевского вокзала, а его пятидесятилетний «переводной вариант» живет в Америке. Не все в этом переводе «с неустройства на уют» плохо: «У меня на стол по моде со свечами подают», «Я переведен на шины с пешего хождения», но некоторые детали жизни «оригинала» и «перевода» до странности похожи: «Без особого урона / мой испуг переведен / с лозунгового жаргона / на рекламный жаргон. / Точно бред политбесед / распродаж ажиотажа!».

Раздражает поэта и натиск массовой культуры, собранной по дешевке со всего света: «Сотрясается приемник с лязгом всех своих частей от испанских неумных раздирательных страстей». В этом смысле даже шутивное заявление сказочного Дракона («Я сейчас снимусь со старта — улетаю в Бамбури: / там на выставке поп-арта заседаю я в жюри») не кажется нереальным: африканская скульптура была модной. Почти все музейные залы и выставки Пикассо были уставлены африканскими «мадоннами», многие критики доказывали их влияние на Пикассо.

Стандартизация жизни, шаблонное следование неизвестно кем придуманному образцу — еще одна тема стихов об Америке. Фабула одного из стихотворений такова: лирический герой забыл свое имя и адрес. Он обращается к полицейскому с просьбой о помощи, подробно описывая свою квартиру: «В мешке из красного шелка / расхаживает жена, / глиняная на полку / лампа водружена, / и только войдешь — в гостиной, / сразу наискосок, / известнейшая картина — / копия Пикассо. / Шкаф с дорогим сервизом / по-модному застеклен. / Радио. Телевизор. / Кресло. Магнитофон». Полицейский, как в сказке, мгновенно убирает переднюю стену дома, но оказывается, что все открывшиеся «квартиры-дыры» абсолютно одинаковы. Герой попадает в психбольницу, но и там все пациенты абсолютно одинаковы...

Эпизод с исчезновением стены очень характерен для творчества Елагина. «Сатирический гротеск, смесь фантастического и реального, некоторые черты современного сюрреализма близки мне как поэту», — признавался он. Поток видений (или сновидений), галлюцинаций (на рубеже 1971—1972 гг. вся семья попала в автокатастрофу, и галлюцинации человека, находящегося на операционном столе, вскоре появились в стихах), интуитивные озарения, игра с объемами — распространенные сюрреалистические приемы в творчестве Елагина. В стихотворении, посвященном дочери Шалапина Лидии, используется тот же прием, что и в написанном ранее «Здесь дом стоял»: автор мысленно воссоздает на пустыре знакомое ему здание и видит сюрреалистическую картину: «Там, где выломлены стены, / люди в воздухе висят... / Будто плавают в воде / или подвешены к звезде». Но он тут же объясняет свое «видение»: «Где-

то там, вверху, в проломах, / я остался в прошлых днях, / *я запутался в объемах, / я застрял во временах.* / Это сердце дни и ночи / глухо хлопает крылом / и минувшего не хочет / ничего отдать на слом»²⁹.

В американской поэзии 60–70-х годов сюрреализм был довольно распространенным течением. Его главным лозунгом стало: «Вся власть — воображению». Елагин тоже руководствовался им. В этом отношении очень характерно стихотворение «Гости поналезли...». От скучных разговоров о болезнях герой «улизнул в замочную скважину, прямо в четвертое измерение»... «Четвертое измерение» — это время, и оно действительно способно переносить героя в прошлое, каковы бы ни были его пространственные координаты: «Как в “Принцессе Турандот” / в театре у Вахтангова — / пускаюсь с простыней в полет / и превращаюсь в ангела». Театр — самое удобное место для таких превращений: «В толпе в ампула я в одном, / а на сцене в другом ампула». Театр дает возможность сопряжения несочетаемых вещей: «Я сначала зашел в гардероб, / ...сдал на время мой крест и мой гроб, / и мой плащ, и кашне мое снял». Елагинский «театр одного актера» может действовать где угодно, в том числе и в настоящем театре: «Непременно в театры с собой / приношу декорации я», — замечает поэт и поясняет, что благодаря этим мысленным «декорациям» «выплывает нью-йоркский рассвет / прямо в белую ночь над Невой».

В таких стихотворениях бывает нелегко определить тему. Что в них главное? Виртуозная игра воображения? Выражение любви к театру? Тоска по родине («И опущенный в прошлое мост / Над рекою забвенья висит»)? Такое сочетание различных тем в одном стихотворении — характерная черта зрелой поэзии Елагина. Например, стихотворение «Переезд», казалось бы, посвящено вполне конкретному событию: смене квартиры. Этому событию присущи совершенно реальные, сиюминутные переживания: «Затрещит моя тахта, / словно в чреве у кита».

Но, как в кино с модным тогда ассоциативным монтажом, возникают картины великого переселения народов России: «Кто подвою в Рим из Нежина, / кто с Соломенки — да в Салоники / под заливистый плач гармоники, / кто в игорную Калифорнию, / в море Черное ночью черною»³⁰. Зачем они отправились в столь дальние и рискованные путешествия — за славой? За счастьем? За деньгами? — вопрошает поэт. Вопрос риторический, потому что ответ ясен: ради спасения жизни. «То, что в небе высоко, / в стороне голубой / было греческим роком — / стало русской судьбой». «И летят, летят в пространство звезды, сорванные с мест» — это, конечно же, не только вид из окна новой квартиры, но та же русская судьба.

В пейзажной лирике любимыми образами по-прежнему остаются деревья, их ветки и листья, чаще всего — осенние: «А дуб стоит в своей

короткой кожанке»; «И как хрусталь с бенедиктином / на солнце светится каштан»; «И лист мелькает, как княжна персидская, / в глаза кидаясь пестрой азиатчиной»; «Но скоро вся листва уходит в отпуск, / оставив только ветку, только подпись»; «Плыть деревьям — моим каравеллам — / в новый свет, в новый снег, в Новый Год».

По-прежнему находятся свежие метафоры и сравнения для ночного светила: «Вверху над рощей — *месяц ломтиком* / и ломтик лодки на воде»; «А ночью у меня *луна* / подвешена перед окном *огромною горошиной*»; «И кажется — *луна* в окне *расплавлена*»; «А *луне* холодок нипочем. / Так и прет с оголенным плечом»; «*Месяц* блеснет — *стекляшка*, словно *смахнет слезу*».

«Под созвездием Топора» (1976) — первый сборник, в который поэт включил все стихи, отобранные из написанных к тому времени. Из двух с половиной сотен страниц новые стихи не занимают и пятой части. По существу, это первые «избранные произведения». Сборник посвящен Сергею Романовичу Бонгарту — другу юности и всей остальной жизни, художнику, члену Национальной академии западного искусства, Американского общества акварелистов. Бонгарт тоже писал стихи, но печатался редко, только во «Встречах». Краски в его стихах были яркими, как на картинах: «Ветер... как рубанком стругает с утра океан, выются белые стружки у желтого берега»; «Небо голубей, чем море»; «Веселое солнце... *золотит* берега, *розовит* небеса»; «Смотри, как вытянется поезд, *лиловым* дымом степь застлав»; «*Рыжий* клен, как пес кудлатый, тебя облизывал не раз» и т.п. Необузданную яркость красок друга — «огнепоклонника» не раз отмечал в своих стихах Елагин: «Не кистью, не краскою — / головешками воспламененными / петуха подпускаешь ты красного, / а зовешь его «Вазой с пионами». В стихах, посвященных Бонгарту, из сборника «Под созвездием Топора» Елагин отмечает сходство живописного и поэтического творчества — оба могут останавливать время, запечатлев его.

Когда-нибудь из сумрака столовой
Я прямо в твой пейзаж перешагну —
На озеро, где по воде лиловой
Ты чайной розой расплескал луну.
Войду туда, где в бешеном нахлесте
Светящиеся вклеены мазки.
И непременно ты заглянешь в гости
Когда-нибудь ко мне, в мои стихи³¹.

В сборнике «Под созвездием Топора» две трети новых стихов посвящены поэзии, ее роли в жизни людей и о собственной поэтической судьбе:

Не была моя жизнь неудачей,
Хоть не шел я по красным коврам,

А шагал, как шарманщик бродячий,
 По чужим незнакомым дворам.
 Только — что бы со мной ни случилось,
 А над жизнью моей кочевой
 Серафима живет шестикрылость,
 А не дача и сад под Москвой (С. 221).

Красные ковры и дача под Москвой — явный намек на ангажированных властью советских поэтов. Елагин считает, что успех у власти обратно пропорционален успеху в поэзии.

В послесловии к сборнику поэт пишет: «В искусстве, как в большом доме, много всяких помещений от чердака до подвала. Меня тянет в комнаты, которые выходят окнами на улицы, к людям. Отсюда моя гражданственность, а порою и публицистичность». В последнем стихотворении сборника поэт сравнивает себя с сухим деревом, которое «и после смерти — часть неутомонного пейзажа»: «Скрипит, за землю уцепясь / окаменевшими корнями. / *С читателем такую связь / я ощущаю временами*».

В сборнике «Под созвездием Топора» снова звучит мысль о возвращении в Россию — стихами: «Полетать мне по свету осколком, / нагуляться мне по миру всласть / перед тем, как на книжную полку / мне когда-нибудь звездно упасть». Но в преломлении темы «поэт и поэзия» появляются и новые грани, в частности, отношение к критике. Первое стихотворение цикла «Новые стихи» («Выходит, ошибся я малость») адресовано критику Владимиру Вейдле, который написал в «Новом Русском Слове» (1973, 28 октября), что Елагин, во-первых, выходец из чужого гнезда — нелюбимого им гнезда советской поэзии, во-вторых, не лирик. Обыгрывая оба этих замечания, поэт пишет:

Но критик *чужого* пошиба,
 Моих не читающий книг,
 Со мной не миндальничал, ибо
 В статье заявил напрямик,
 Что я неудавшийся лирик,
 Что стих мой давно не у дел,
 Что ветер сатиры до дырок
 Стихи мои все просвистел! (С. 211)

Очевидно, замечание о принадлежности Елагина к *чужому* лагерю его особенно задело. После выхода сборника «Под созвездием Топора» он снова обыгрывает в стихах высказывание Вейдле: «Критик в тебя влюблен, / критик кричит «ура!», / если с тобою он / из одного двора. / Если же ты *чужой* — / влепит тебе вожжой!». Стоит отметить, что с критикой Елагину действительно не очень везло. В эмигрантских кругах существовала традиция не хвалить молодых по отдельности, противопоставляя другим. Персональная хвала полагалась маститым или вовсе

ушедшим из жизни. Конечно, нельзя сказать, что творчество Елагина замалчивалось. «Новый журнал» рецензировал все его сборники. О мюнхенском сборнике «По дороге оттуда» писал Евгений Раич, об американском сборнике с тем же названием — Роман Гуль (№ 36), об «Ответах ночных» — Юрий Иваск (№ 72), о «Косом полете» — Глеб Глинка (№ 88), обо всем творчестве, включая «Под созвездием Топора» (№ 126), — Леонид Ржевский. Все названные авторы хорошо отзывались о только что вышедших книгах стихов Елагина.

Критик «Континента», укрывшийся под инициалами Н.Л., назвал всю поэзию Елагина «публицистикой искренности» и объяснил, что это совсем неплохо. «Лирика и сатира, переплетенные порой в одно стихотворении, сочетание несочетаемых жанров — вот существенная черта поэзии Ивана Елагина»³². Полемизируя с Вейдле, он отметил, что быть советским поэтом — не зазорно. Творческой школой, пройденной поэтами елагинского поколения (Блок, Маяковский, Пастернак) можно гордиться. «Самое необъяснимое в поэзии Елагина, — писал Н.Л., — то, что его стихи по взгляду на мир, по лепке образа и — главное — по экспрессивной музыкально-ритмической доминанте напоминают поэтов 50–60-х годов гораздо больше, чем ровесников Елагина. При чтении его стихов чувствуется, что ритм, музыка — не просто форма, а чаще всего суть стиха, главный его “смыслоноситель”. (То же характерно для А. Вознесенского, В. Сосноры, М. Борисовой и некоторых других поэтов, начавших публиковаться лишь в конце 50-х годов.)»³³ Критик отметил также, что книга избранных стихотворений, подытоживающая тридцать лет работы Елагина в поэзии, показывает его в движении, в развитии, а это — одно из самых необходимых свойств творческой индивидуальности.

Следующий сборник стихов Елагина под названием «В зале вселенной» вышел в 1982 г. в Анн-Арбор. Название заимствовано у одного из стихотворений сборника, начинавшегося словами: «Я запомнил мой праздник мгновенный. / Звезды шли над моей головой. / Для меня в этом зале вселенной / фильм пускали цветной, звуковой». Разумеется, этот «фильм» — вся жизнь писателя, проходящая перед его мысленным взором. И поскольку «приближается дело к развязке», поэт подводит итоги, что сбылось, чему не суждено сбыться. «Зал вселенной» как бы продолжается поэмой «Зал ожидания», действие которой разворачивается на Киевском вокзале — в последней точке родины, запомнившейся поэту (и его лирическому герою), уезжавшему на чужбину. Несбывшееся — возвращение на родную землю. Эту миссию он передоверяет сыну: «Ты в зал тот войдешь и присядешь у столика с краю, / морозные рельсы в окошко увидишь, сынок, / и рано иль поздно — дождешься ты поезда, знаю, — / которого я в этом зале дожидаться не смог».

В начале 80-х профессор Елагин не просто хороший литератор, он маститый поэт, один из лучших поэтов русского зарубежья. Он встречается с Бродским, Евтушенко и другими поэтами-россиянами. Его уже приглашают приехать в Россию. Одно из таких приглашений было связано с размещением в ЦГАЛИ семейного архива Матвеевых. Реакция поэта — не менее острая, чем на «реабилитацию» или «амнистию». Поэт тут же рисует сюрреалистическую картину «семейного архива»: «За стеклом в морозилке / хранится родитель мой, / положен с пулей в затылке. / Дата: тридцать восьмой». Автор представляет себе разложенные по полочкам сплетни, кривотолки, ложь, клевету, газетные вырезки с заметками «Враг народа». Вспоминает крохотную комнатенку, куда его выгнали из квартиры после ареста отца, косые взгляды знакомых, постоянный страх: «И думали вы, что сунусь / с воспоминаньями я / в архив, где хранится юность / растоптанная моя?» — недоумевает автор. Его позиция остается прежней: он не прощает, тем более что не видит большой разницы между Сталиным и его последователями. Как только возникает желание «усталые корни в родимую землю вернуть», появляется и предостережение: «Узнал бы, как в деле проворен / и как беспощадно остер, / срубая деревья под корень, / гуляет родимый *топор*». «Созвездие Топора» — сквозной образ и для сборника «В зале вселенной», рассказывает ли поэт о детстве, юности или последних годах жизни: «Дом родильный. / Отправной пункт, ночной аэродром. / Вон созвездье надо мной / *закачалось топором*»; «Мой дом — берлога, / мой дом — нора, / где над порогом / *тень топора*»; «Я эти звезды *Созвездием* звал *Топора*... / Это за мною придут мои звезды — пора!».

В 1982 г. поэту 63 года, но предчувствие скорой кончины звучит во многих стихах: «Может быть, близко конец маячит»; «Тут по-настоящему я сыграю в ящик»; «Вот и близится с жизнью расчет»; «А смерть где-нибудь на углу уже расставляет свидетелей»; «Бухта смерти. В отчий дом возвращается турист». Поэт едва выкарабкался с того света после аварии, у него постоянные приступы астмы. Может быть, поэтому ощущение скорого конца не оставляет его, тем настойчивее он заставляет работать память, восстанавливая в стихах эпизоды жизни отца, его окружения, своей собственной жизни, жизни друзей:

Как заключенный в камере тюремной
Под камнем пола роет ход подземный,
Чтоб выбраться на волю из тюрьмы, —
Так в памяти я котлованы рою,
Чтоб выломать из многолетней тьмы
Обломки дня, утерянного мною³⁴.

Поэма «Личное дело» имеет подзаголовки «Метрика», «Прививки», «Прописка», где каждый из этих канцелярских терминов по-своему пе-

реосмысливается автором. «Детство мое изъято», — заявляет он, так же как и отец «изъят из жизни». Отсутствие у него истинно советского изобретения — прописки — не волнует поэта. Он с улыбкой отмечает, что «на холмах Сан-Франциско» живет непрописанным, зато прописан «в русском пейзаже и... в русской душе». Поэт радуется известию, что студенты МГУ переписывают, передавая из рук в руки, его стихи: «С милицией, с прокуратурой, / с правительством я не в ладу. / Я в русскую литературу / без их разрешенья войду. / Не в темном хлеву на соломе, / не где-нибудь на чердаке, / как в отчете наследственном доме, / я в русском живу языке». В другом стихотворении, обращаясь к родине, поэт предполагает: «А может быть, я, как высокой волною, — высоким стихом до тебя доплесну?». И еще одно желание: «...Я хочу, чтоб было долговечнее то слово, что я шепотом сказал...».

В стихотворении «У вод Мононгахилы» поэт перечисляет тех своих предшественников, кого любил, у кого учился: Блок, Ахматова, Цветаева, Пастернак... В другом стихотворении список расширяется Волошиным и Гумилевым. Он вспоминает, как встречался с Ахматовой в день ареста ее сына: «“Реквием” тогда в ее глазах я увидел...». По-иному, шуткой, вспоминает он Цветаеву:

Облака большие манной кашею
В персиковом плавают компоте.
Верно бы Цветаева обиделась,
Верно, обозвала б гастрономом...
Что же делать, если так увиделось?
Я сравнил с предметом, мне знакомым (С. 144).

Сборник «Тяжелые звезды» (1986) вышел, так же как и предыдущий, в издательстве «Эрмитаж», в Анн-Арбор. Его тематика очень схожа с тематикой сборника «В зале вселенной»: разговор о жизни, о людях, встреченных на жизненном пути, об искусстве и его мастерах, о поэзии и своей роли в ней, об итогах жизненного пути. Книга открылась стихотворением, которое начиналось словами: «Нынче я больше уже не надеюсь на чудо, / Бога прошу, чтоб меня не сломила беда. / Все, что я мог, я сказал ПО ДОРОГЕ ОТТУДА, / только теперь я уже по дороге туда» (С. 219). Поэт так и хотел назвать свою последнюю книгу, по крайней мере, среди всех зарифмованных в этом стихотворении названий его сборников она названа именно так — по дороге туда. Собирая стихи для сборника «Тяжелые звезды», поэт уже знал, что у него рак поджелудочной железы и шутил в беседах с друзьями, что Господь послал ему самый быстротекущий вид этой грозной болезни:

Мои друзья и я в житейском море
Качаемся на палубах больниц...
...Мы чувствуем по холоду в груди,

Что никаких других не будет палуб,
 Что гавани остались позади (С. 237).

Тем острее желание рассказать обо всем важном, что еще не рассказано, осознать свое место в литературе. В стихах о собственной поэзии много самокритики: перифразируя Декарта («Я мыслю — значит существую»), Елагин шутит: «Я плохо мыслил, а существовал — осмелюсь утверждать — великолепно». В другом стихотворении, где каждый куплет заканчивается строкой: «А все-таки жалко, что не удалось...», он пишет:

Я слышал стиха соловьиную медь,
 Хотелось уметь этой медью греметь,
 Хотелось найти мне такие слова,
 Которые так же шумят, как листва,
 Чтоб солнце стихи пронизало насквозь,
 А все-таки жалко, что не удалось (С. 245).

Но эта высокая планка, установленная поэтом для себя и, по его мнению, не преодоленная, не мешает Елагину сражаться с критиками, не понимающими его стихов. Особенно раздражало его определение «эмигрантский поэт» по отношению к себе. «Если я даже бродяга, у книг моих есть адресат», — заявляет он, имея в виду русского читателя, в какой бы части света он ни жил.

В «Тяжелых звездах» мало, по сравнению с предыдущими сборниками, стихов о природе, а те, какие есть, обязательно перекидывают мостик на родину, в Россию. Рассказывая об американской березе («все золото Мексики виснет на ней»), поэт добавляет: «И в Пенсильвании лист колдовской кружит, позванивая русской тоской». Другая картина: заснеженные скалы, олени, «в горностаевых мантиях ели, как монахи, спускаются с гор». И вывод — «Вот такое оно, Колорадо. / И такая, наверно, тайга». Даже в строке: «Закружился каштан темнолицый, как шаман, посредине двора», — наверняка имеется в виду российский, дальневосточный шаман, если и не виденный в детстве, то знакомый по рассказам отца.

Внимание Елагина к русской поэзии по-прежнему неиссякаемо. Он вспоминает стихи любимых поэтов и по-своему излагает их, делая собственные выводы. Например, из стихотворения Бунина «Олень» («Густой зеленый ельник у дороги...») он вспомнил последнюю строфу: «О, как он быстро уходил долиной, / Как бешено в избытке свежих сил, / В стремительности радостно-звериной / Он красоту от смерти уносил»³⁵ и взял заключительную строчку эпиграфом к своему стихотворению.

Стихотворение «Сам я толком не знаю...» перекликается с гумилевским «Заблудившимся трамваем»³⁶. По существу, елагинский «Трамвай» — «конспект» гумилевского. В нем нет Машеньки и ее жениха «с

напудренною косой», потому что самое главное — не они, а то, что в их стране во все времена «трудно дышать и больно жить». Вывод Елагина таков: «Мне не выдумать лучше, чем вот эти стихи. / И пожалуй, что в этом биография вся: / оставался поэтом, на подножке вися»³⁷. Хотя имя Гумилева в стихотворении Елагина никак не названо, ясно, что «лучшие стихи» — не елагинские, а «Заблудившийся трамвай», разве что «оставаться поэтом, на подножке вися» — это в какой-то мере судьба каждого из них, но у Гумилева она гораздо более трагична.

«А я припоминал за пядью пядь / всю жизнь мою и славил Божью милость, / и мне хотелось людям рассказать / о том, что на земле со мной случилось», — в этом для Елагина и состоит единственная причина «разговаривать стихами». Он задумывает поэму, которая бы, в отличие от «Памяти», рассказывала о его американской жизни, особенно о первых годах в Америке, об американских друзьях, двоим из них — Аглае и Леониду Ржевским — поэма посвящается. Зачин все о том же: о близящемся конце жизни: «Сегодня новый замысел возник, / возможно, что последняя из книг / (Какая-то должна же быть последней!). / Когда тебе уже за шестьдесят, / то дни большими звездами висят / и падают за крышею соседней». Он назвал поэму «Нью-Йорк — Питсбург», объединив этим названием два этапа своей жизни в Америке и постоянный маршрут своих путешествий по этой стране.

Очень большое место в поэме «Нью-Йорк — Питсбург» отведено искусству. «Искусство — как его ни назовешь — / оно всегда спасительная ложь. / Что помогает жить. Искусство — схватка / со смертью, где-то спрятавшейся там...» В эти трудные годы поэт, наверное, хорошо осознал силу и помощь этой «спасительной лжи». Главный герой этой части поэмы — Сергей Голлербах, иллюстрировавший «Дракона», близкий друг поэта, еще один его «нью-йоркский оазис». Здесь и краткая характеристика его творчества: «Художник баров, пляжей, пустырей / и девок, что стоят у фонарей / в компании каких-то щуплых типов», — и описание творческой манеры: «Мне кажется всегда, что Голлербах / рисует где попало, второпях, / в толкучке остановок и обжорок, / но он свое средь давки отыскав, / становится по-доброму лукав, / становится по-озорному зорок».

Мысль о том, что он уже никогда не увидит России, тяготит поэта. Вторая тягостная мысль — утрата друзей и близких. Умер друг по поэтическому цеху Борис Нарциссов. В 1985 г. умерла Ольга Анстей. Елагин начал собирать ее стихи для посмертного сборника. «Все растет и растет он, кладбищенский мой околоток», — пишет поэт и вновь и вновь задумывается над мучающим его вопросом: будут ли помнить? В том же 1985 г. умирает любимый друг Елагина Сергей Бонгарт, бок о бок с которым поэт прожил фактически всю свою жизнь. Он посвятил Бонгарту

ту несколько прекрасных стихотворений. «Памяти Сергея Бонгарта», наверное, самое нежное:

Мы выросли в годы таких потрясений,
 Что целые страны сметали с пути,
 А ты нам оставил букеты сирени,
 Которым цвести, и цвести, и цвести.
 Еще и сегодня убийственно-густо
 От взрывов стоит над планетою дым,
 И все-таки в доме просторном искусства
 Есть место стихам и картинам твоим.
 И ты не забудешь на темной дороге,
 Как русские сосны качают верхи,
 Как русские мальчики спорят о Боге,
 Рисуют пейзажи, слагают стихи (С. 234, 235).

И. Елагин пишет о том, что в России даже птицы поют на другом языке. Об этом он шутливо повествует в замечательном стихотворении, опубликованном во «Встречах» в 1988 г.

Я опустил окно в автомобиле.
 Был зимний день. И я услышал вдруг
 Между ветвями: «Билли! Вилли! Билли!» —
 Попискивало несколько пичуг.
 Они о чем-то спорили по-птичьи,
 Но на своем английском языке.
 Был зимний день. И белое величье
 Снегов сливалось с небом вдалеке.
 И вспомнил я — такие миги редки —
 Оставленное где-то позади:
 «Выдь-выдь! выдь-выдь!» просила птица с ветки,
 А ей в ответ: «Уйди! уйди! уйди!» (С. 288).

«Мне теперь от красоты не спится, / как не спалось когда-то от тоски», — признается поэт. Он, как в дни молодости, любит осень и находит для нее новые слова: «Меня ты, осень, обступаешь снова, / как Пушкинского рыцаря скупого / блистающий монетами подвал».

Его стихотворение «Только встречу и погляжу» перекликается с пушкинской «Калмычкой». Последнее стихотворение навеяно картиной Владимира Шаталова «Гоголь». Елагин признается, что ничего подобного не видел. Он видит в работе Шаталова и «плиту надгробную», и «гоголеву исповедь», считает, что в портрете «угнездились... места из переписки Гоголя». Перифразируя писателя, он задает вопрос: «О, Русь, какой ты дашь ответ на Гоголеву исповедь?». Стихотворение было опубликовано в посмертном издании «Встреч».

Чтобы поддержать больного, друзья решили издать его «Сочинения», собрав для этой цели более трех тысяч долларов. Подготовкой издания занялись супруги Ржевские, но Леонид Ржевский внезапно

скончался от инфаркта. Кончину давнего друга тяжело больной Елагин воспринял очень тяжело. Обращаясь к оставшимся друзьям, он писал: «Слез не проливайте надо мною. / Жил я. Видел землю. И прошел. / Надо стать когда-нибудь золою, / чтобы оградить себя от зол» (С. 300).

Поэтесса Валентина Синкевич, навестившая Елагина в филладельфийской больнице перед его отъездом в Питсбург, вспоминала: «Поэт продиктовал дочери объявление о своей смерти. По-прежнему слушал он тихо игравшую классическую музыку, но говорить уже не было сил»³⁸. Он вручил Синкевич листочек с четверостишием, которое просил опубликовать во «Встречах» после его смерти. Расставаясь, спросил: «Как фамилия режиссера, хвалившего мои стихи на выступлении в Бостоне?» — «Любимов?..» — «Да, Любимов. Я никак не мог вспомнить его фамилию»³⁹.

8 февраля 1987 г. Иван Венедиктович Елагин скончался. Вместе с извещением о его кончине во «Встречах» было опубликовано врученное Валентине Синкевич четверостишие: «Здесь чудо все: и люди, и земля, / и звездное шуршание мгновений. / И чудом только смерть назвать нельзя — / нет в мире ничего обыкновенней»⁴⁰.

¹ Елагин И.В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 201–202.

² Цит. по: Витковский Е. Состоявшийся эмигрант // И.В. Елагин. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1998. С.15.

³ Там же.

⁴ Это стихотворение, опубликованное в первом нью-йоркском сборнике стихов Елагина, — единственное датированное. Дата — 1939 год. Видимо, поводом для его написания послужил пакт Молотова—Риббентропа.

⁵ Елагин И.В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 99.

⁶ Елагин И.В. По дороге оттуда. Нью-Йорк, 1953. С. 32.

⁷ Елагин И.В. Ты, мое столетие. Стихи. Мюнхен, 1948. С. 21. Далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием страницы.

⁸ Менский Р. Поэзия мужества // И.В. Елагин. Ты, мое столетие. С. 3.

⁹ Витковский Е. Указ. соч. С. 28.

¹⁰ Елагин И.В. Политические фельетоны в стихах. 1952–1958. Мюнхен, 1959. С. 45.

¹¹ Виленский М.Э. Как написать фельетон. М., 1982. С. 160.

¹² Елагин И.В. Политические фельетоны в стихах. С. 9.

¹³ Елагин И.В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 58.

¹⁴ Анстей О.Н. Стихи // Грани. 1954. № 21. С. 56.

¹⁵ Елагин И.В. Отсветы ночные. Нью-Йорк, 1963. С. 47.

¹⁶ Там же. С. 106, 107.

¹⁷ Там же. С. 10.

¹⁸ Елагин И.В. Косой полет. Нью-Йорк, 1967. С. 193.

¹⁹ Елагин И.В. Под созвездием Топора. Избранное. Frankfurt/Main, 1976. Последняя страница обложки. Все последующие высказывания поэта о своих стихах цитируются по тому же источнику.

- ²⁰ *Елагин И.В.* Отсветы ночные. Нью-Йорк, 1963. С. 6.
- ²¹ *Елагин И.В.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 324.
- ²² *Елагин И.В.* Косой полет. Нью-Йорк, 1967. С. 50.
- ²³ Там же. С. 44.
- ²⁴ *Витковский Е.* Состоявшийся эмигрант. С. 33.
- ²⁵ *Елагин И.В.* Дракон на крыше. Нью-Йорк, 1973. С. 98.
- ²⁶ Там же. С. 22.
- ²⁷ Там же. С. 11.
- ²⁸ *Елагин И.В.* Косой полет. С. 43.
- ²⁹ Там же. С. 42.
- ³⁰ *Елагин И.В.* Собр. соч. Т. 1. С. 405.
- ³¹ *Елагин И.В.* Под созвездием Топора. Избранное. Frankfurt/Main, 1976. С. 229. Далее цитаты даны по этому изданию.
- ³² *Н.Л. Иван Елагин.* Под созвездием Топора. Избранное. Посев. Франкфурт // Континент — 1977. № 12. С. 417.
- ³³ Там же. С. 416.
- ³⁴ *Елагин И.В.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 83. Далее цитаты даны по этому изданию.
- ³⁵ *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1965. С. 216.
- ³⁶ *Гумилев Н.С.* Избранное. М., 1989. С. 431—432.
- ³⁷ *Елагин И.В.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 238. Далее цитаты даны по этому изданию.
- ³⁸ *Синкевич В.* Последние дни Ивана Елагина // Новый Мир. 1990. № 3. С. 192.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ *Елагин И.В.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 300.

III. ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭМИГРАЦИЯ 1960—1990-х ГОДОВ (ТРЕТЬЯ ВОЛНА)

ПРОЗА

Литературу третьей волны, по справедливому утверждению Е. Зубаревой, точнее было бы называть «русской литературой периода изгнания»¹. Прозаическое наследие третьей волны русского зарубежья, представленное произведениями А. Солженицына, В. Максимова, В. Некрасова, Г. Владимова, Ф. Горенштейна, А. Синявского, В. Войновича, А. Гладилина, Э. Севелы, А. Зиновьева, В. Аксенова, Ю. Мамлеева, Юза Алешковского, достаточно обширно, идейно и стилистически разнопланово, неоднородно.

Насильственно высланные или уехавшие по разным причинам: личным, творческим, политическим, они так же болезненно, как и их предшественники, переживали смену гражданства, но тем не менее, в отличие от эмигрантов первой и второй волн, у них, по утверждению А. Синявского, было одно «преимущество»: «...Мы не воспринимаем, что современная Россия от нас отрезана, что она совершенно другая по сравнению с нами. Скажем, от того, что я приехал сюда, а Даниэль остался там, ничего принципиального не изменилось. И наши взаимоотношения таковы же, и наши восприятия. И поэтому не было <...> той психологической стены, которая возникла между двумя разными мирами — миром эмиграции и миром метрополии»². Вслед за А. Солженицыным многие возвращаются или живут на «два дома». С середины 1980-х годов литературу третьей волны начинает открывать для себя российский читатель. В этой связи понятие эмиграции в применении к писателям третьей волны оказывается достаточно условным, так как, несмотря на выезд за рубеж, они сохранили связь с литературным процессом «метрополии».

Если вопрос о литературной самобытности третьей волны остается дискуссионным, то тезис об идейном, тематическом, жанровом родстве литературы «диаспоры» и «метрополии» поддерживается и писателями, и исследователями их творчества³.

Можно обнаружить сходство проблематики в произведениях А. Солженицына, Г. Владимова и В. Гроссмана, В. Астафьева, В. Некрасова и Ю. Казакова, общее в художественных исканиях Ю. Мамлеева и

В. Маканина, В. Аксенова, В. Войновича и А. Кабакова, Т. Толстой, А. Кима; так, русские классики (Пушкин, Толстой, Достоевский, Чехов) и их творчество становятся предметом художественного осмысления Ф. Горенштейна, В. Максимова, Абрама Терца и А. Битова, В. Распутина, С. Залыгина и т.д. Ключевыми и для эмиграции, и для российской литературы 1970—1990-х являются, с одной стороны, слова «литература», «вечность», «завершенность» образа, «игра», «язык», а с другой — «жизнь», «настоящее», «открытость» образа, «подлинность», «реальность», «косноязычие», «немота»⁴.

И все же некоторые отличия есть. Именно в эмигрантской среде появляется жанровая разновидность так называемого «романа отъезда» (Е. Тихомирова). Это, например, «Лифт» Милославского, «Вольный стрелок» Юрьенена, «Меня убил скотина Пелл» А. Гладилина, «В поисках грустного бэби» В. Аксенова, в которых иначе звучит тема родины, памяти, судьбы изгнанника. В эмигрантской литературе отталкивание от политико-идеологических догм и эстетических стереотипов советской литературы, начатое статьей «Что такое социалистический реализм» А. Синявского, было более осозанным; проза русского зарубежья в большей степени испытывала влияние западного культурного контекста. Отсюда насыщенность, стремительность литературного процесса, бум периодических изданий («Грани» и «Континент» в Германии, «Новый журнал», «Новое русское слово» в США и Германии, «Синтаксис» и «Ковчег» во Франции, «Эхо» и «Стрелец» во Франции и США, «Двадцать два», «Время и мы» в Израиле), интенсивный поиск новых художественных решений.

В прозе можно выделить два основных направления: «традиционный реализм», с одной стороны, «гротеск и абсурд» — с другой⁵. Подобное разделение соответствует двум подходам, традиционно существовавшим в русской культуре: «учительному», проповедническому, и «артистическому». Наиболее яркими представителями обоих подходов, «полюсами... за которыми таятся две идеологии, две эстетики, две ментальности, каждая из которых... выросла из недр несвободного общества и преодолевала, и преодолевает — по-своему тяжкое наследство»⁶, названы А. Солженицын и А. Синявский.

Продолжение и обновление реалистических традиций XIX в. связывают с прозой А. Солженицына, Г. Владимова, В. Некрасова, В. Максимова.

Творчество **А. Солженицына** по праву считается «эпохой» в развитии отечественной литературы, философии, истории. Известность пришла с публикацией уже ставших классическими рассказов «Один день Ивана Денисовича» (1959, опублик. 1962) и «Матрёнин двор» (1959, опублик. 1964). Произведения близки идейно и стилистически. В обоих расска-

зах в центре внимания — «простой человек», его быт, его внутренний мир. Их содержание не сводимо к обличению системы. Читатели и критики отметили резкое отличие рассказов, особенно «Одного дня Ивана Денисовича», от соцреалистических канонов, рассказы возвращали «...к вековой традиции — к исследованию мироустройства в свете общечеловеческих ценностей, причем с очень существенным ориентиром: через осмысление места и роли в этом мироустройстве духовного опыта “простого (среднего, массового, рядового) человека”, современника...»⁷. В рассказах сохраняется приверженность «служению реальности», соответственно так называемой исторической правде и изображению «жизни в формах самой жизни», но правда понимается и как правда о тоталитарном режиме, о взаимоотношениях государства и личности, о нравственном состоянии современного общества. И такая «правда» вступала в противоречие с официальной идеологией.

От изображения быта и внутреннего мира человека Солженицын переходит к изображению духовной жизни современников: роман «В круге первом» (1955–1968), повесть «Раковый корпус» (1963–1967), а затем создает произведение, публикация которого смогла состояться только на Западе, — «Архипелаг ГУЛАГ» (1958–67, посл. ред. 1979). Это «опыт художественного исследования» структуры репрессивной системы советского государства, ее функционирования и результатов. Опираясь на традиции Л.Н. Толстого (эпичность, монументальность), Ф. Достоевского как автора «Записок из Мертвого дома» и А. Чехова с его «Островом Сахалин» (фактическая точность, документальность), Солженицын создает произведение, выходящее за рамки традиционных жанров, пограничное между художественной литературой и публицистикой, «энциклопедию советской каторги (исторический очерк, судьба отдельно взятого каторжанина, этнография ГУЛАГа, моральная роль каторги, хроника восстания)»⁸.

В эмиграции (1974–1994) Солженицын написал более 150 публицистических произведений («Нобелевская лекция», «Речь в Гарварде» (1978), «Темплтоновская лекция» (1983), «Размышления над Февральской революцией» (1980–1983), «Как нам обустроить Россию» (1990) и др.), книгу воспоминаний «Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни» (1967–1975, посл. ред. 1992), автобиографическое произведение «Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания» (1978). В 1990-е автор возвращается к жанру рассказа («Молодняк» (1993), «Абрикосовое варенье», «Эго», «На краях» (1994) и др.).

Но главным трудом, созданным на Западе, является 10-томная эпопея «Красное Колесо» (1969–1973, 1975–1990). Налицо жанровая полифункциональность «повествования в отмеренных сроках». Сам Солженицын называет «Красное Колесо» эпопеей, противопоставляя ее

роману и роману-эпопее. Действительно, книга имеет «структуру, совершенно отличную от традиционного реалистического романа»⁹. Как и в случае с «Архипелагом ГУЛАГ», можно говорить о переосмыслении опыта Л. Толстого (эпический масштаб, принцип «сопряжения»), которому Солженицын давал высокую оценку как художнику, но подчеркивал, что как мыслителя он больше ценит Достоевского¹⁰. Основой композиции произведения являются «узлы» — переломные события, эпохальные моменты («Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого», «Апрель Семнадцатого»). «Единственный герой эпопеи — это Россия»¹¹. «Красное Колесо» — произведение экспериментальное: использование монтажного принципа организации текста позволило сочетать художественные главы с публицистическими («обзорными»), тяготеющими к художественному исследованию (С.П. Залыгин), включать газетные материалы и эпизоды, построенные по драматургическому принципу. «Красное Колесо» становится одним из самых дискуссионных произведений в обширном литературном наследии Солженицына.

Представителем реалистического направления в прозе третьей волны (в эмиграции с 1983 г.) является и **Г. Владимов** (Волосевич). В России о нем заговорили после выхода в свет повести «Большая руда» (1961), в которой начинающий писатель, используя хрестоматийный сюжет литературы тех лет о «перековке индивидуалиста», сумел передать особенности мировосприятия, душевных переживаний поколения «шестидесятников».

Настоящую известность принесла «повесть о караульной собаке» «Верный Руслан». Распространяемая сначала в списках, она впервые выйдет в свет на Западе в 1975 г., а в России лишь в 1988 г. Как А. Солженицын и В. Шаламов, Г. Владимов обращается к изображению лагерной жизни. Выбирая повествование от третьего лица, автор сумел показать сталинский лагерь через восприятие животного — собаки (исследователи в этой связи вспоминают образы Холстомера у Толстого, Каштанки у Чехова, Шарика-Шарикова у Булгакова. Образ собаки Руслана стал художественной находкой писателя: в нем воплощены качества, характеризующие «передового советского человека», «идеального героя», живущего в соответствии с основными заповедями коммунистической морали. Но парадокс в том, что именно эти лучшие качества — верность, чувство долга — превращают Руслана в жестокого лагерного конвоира. «Владимов создавал своего Руслана в целом, находясь в русле традиции. Но сама по себе тема трагедии ложно понятого долга, искалеченной природой нормы и естественности делали это произведение уникальным»¹².

Ориентация автора на реалистическое эпическое повествование сохранена и в романе «Генерал и его армия» (1994): «Вторых “Войны и

мира” мы не дождемся, масштабы были таковы, что не уместятся ни в какие тома. Я взял одну лишь операцию, как она строится, какое в ней бывает столкновение интересов, страстей, честолюбий, оплачиваемых всегда чужой и притом большой кровью»¹³. Роман написан как бы в диалоге с толстовской традицией. Имя классика несколько раз появляется на страницах романа (гитлеровский генерал Гудериан перечитывает Толстого; для Донского «Война и мир» — настольная книга). Владимов по-толстовски с позиции историософии осмысливает и изображает войну, размышляет над проблемой свободы и зависимости, стремится раскрыть внутренний мир человека во всей его сложности и «текучести». Можно найти сходство и на стилевом уровне (противопоставление Кобрисова (Кутузова) и Гудериана (Наполеона), критический показ «штабных» («курагинской» заинтересованности), комментарии и курсив от лица автора-демиурга, рефлексия Кобрисова и т.д.). В результате Владимову удается создать свой художественный миф о войне 1941–1945 гг. Авторская концепция во многом спорна, но поднимаемые им проблемы нравственной ответственности человека за свои поступки, противостояния индивида и массы, государства и личности, цены спасения народа актуальны для современного российского читателя, созвучны исканиям и «метрополии», и «диаспоры»¹⁴.

Событиям военных лет посвящено и самое известное произведение **В. Некрасова** — «В окопах Сталинграда» (1946), драматическая история публикации которого завершилась присуждением Сталинской премии. А. Твардовский во внутренней рецензии назвал главные художественные особенности книги: «большая достоверность», «простота и отчетливость повествования», точность изображения окопного быта, «это правдивый рассказ о великой победе, складывающейся из тысяч маленьких, неприметных приобретений боевого опыта и морально-политического превосходства наших воинов»¹⁵. После написания объективных и правдивых очерков «Первое знакомство», «Месяц во Франции», «По обе стороны океана» писатель был исключен из КПСС, а затем из СП СССР и в 1974 г. вынужден был эмигрировать. В написанных на Западе очерках «Записки зеваки» (1975), «Взгляд и нечто» (1976), «По обе стороны стены» (1978), «Из дальних странствий возвратясь» (1979–1981), повестях «Саперлипопет, или Если б да кабы да во рту росли грибы» (1983), «Маленькая печальная повесть» (1986) доминирует чувство тоски по родине, по утраченным связям. С середины 1970-х годов писатель отдает предпочтение документальному жанру с «принципиальной структурной аморфностью» (А.С. Карпов) — «запискам» («эссе», «очеркам», «авторской прозе»). В это время в творческой манере Некрасова отчетливее проявляются автобиографичность, лиризм, «внутренний» сюжет, ослабление сюжетно-композиционной связи (свобода повествования).

Повесть «Саперлипопет, или Если б да кабы да во рту росли грибы» построена как традиционное автобиографическое повествование, но события происходят и в реальном, и в вымышленном мире. Так, вспоминая о детских годах, автор как бы проигрывает возможный более благополучный сценарий своей жизни, который бы осуществился, останься он с матерью в Париже, затем переходит в размышления о судьбе писателя в советской России и эмиграции. Далее герой попадает в фантастическую ситуацию: он встречается со Сталиным, произносит тост, вызвавший неудовольствие вождя и «...я понял, что это конец... Больше я ничего не слышал, я умер»¹⁶. Но после смерти в фантастическом мире жизнь героя продолжается, он вспоминает о поездке в Россию в качестве туриста (впечатления предстают в виде бытовых сценок из русской жизни, увиденной глазами эмигранта). Целостность повествованию придает образ рассказчика — «личность яркая, неординарная, склонная выбиваться из предназначенного ей рода, в то же время воспринимающая свою судьбу как типичную, складывающуюся под воздействием времени, точнее — несущую это время в себе»¹⁷.

Апелляция к опыту классической русской литературы порождает интерес к вечным нравственно-философским вопросам, тягу к художественному осмыслению библейских и евангельских сюжетов и образов, христианских традиций. Религиозно-философская направленность отличает прозу Ф. Горенштейна и В. Максимова.

Писательская известность пришла к **Ф. Горенштейну** на Западе. С 1977 г. он публикует в эмигрантской печати, а затем и в переводах непризнанные на родине произведения. До 1980 г. в СССР были изданы несколько сатирических юморесок и во многом автобиографический рассказ «Дом с башенкой» (1964), воспринимаемый исследователями как «предтеча горенштейновского экзистенциализма» (И. Кондаков), по пяти из 17-ти написанных сценариев поставлены фильмы («Солярис» А. Тарковского, «Седьмая пуля» А. Хамраева, «Раба любви» Н. Михалкова). Ключевыми в творчестве писателя стали повесть «Искушение» (1967), романы «Псалом» (1975) и «Место» (1969–1977). В центре внимания — изображение личности, страдающей и саморефлексирующей, измученной, подобно персонажам Достоевского, внутренними противоречиями и комплексами (образ Гоши Цвибышева в романе «Место»), ее трагической судьбы в жестоком мире зла и насилия. Трагическое решение получает и другая сквозная тема — судьба евреев и еврейства в России (повесть «Улица Красных Зорь» [1985]).

Большинство произведений Ф. Горенштейна тяготеет к жанру притчи. Притчевое начало определяет художественное своеобразие романа «Псалом». Авторское определение «роман-размышление» уточняется исследовательскими — «роман-притча» (Б. Хазанов, Л. Лазарев,

Вяч. Иванов, Е. Твердислова), «роман-предупреждение» (Е. Зубарева), «философско-религиозный роман» (Л. Аннинский). «Псалом» — это философское осмысление исторического пути страны. Это роман «о проклятии Зла, проклятии, которое само становится злом. О том, как страдалец превращается в источник страдания, жертва становится палачом»¹⁸. Центральный персонаж, загадочный Дан-Антихрист, предстает по мере развития романного действия еврейским юношей, зрелым мужчиной, стариком, он сопровождает действующих лиц, старея вместе с ними. Бог посылает проклятье на Россию, человечество («четыре тяжких казни Господни»), чтобы «опустошить землю» от нечестивцев, спасти долж-ны только праведники. На людей обрушиваются война, голод, прелюбодеяние («зверь-похоть») и душевная болезнь, которая ассоциативно соотносится со сном Родиона Раскольникова о «моровой язве». Как осмысливается исторический путь России? Россия проклята, так как «строительству Храма» предпочла «строительство Вавилонской башни», и «вся ветхозаветная мистерия была разыграна для того, чтобы свершился суд над этой страной»¹⁹. А что же дальше? Смысловое содержание романа не поддается однозначной трактовке. «Пятая казнь — “жажда и голод по слову Господнему” — воспринимается как путь к возрождению, поэтому о ней не рассказывается в романе. Это порог, за которым находится будущее»²⁰.

Ранние, созданные в СССР повести **В. Максимова** (Льва Алексеевича Самсонова) «Жив человек» [1962], «Шаги к горизонту» (или «Баллада о Савве» (1963)), «Дорога» (1966), «Стань за черту» не вписывались в литературный контекст эпохи из-за проповедуемых христианских ценностей. После вынужденного отъезда (1974) он много публикуется на Западе, в том числе как автор романов философско-религиозной направленности: «Семь дней творенья» (1971), «Карантин» (1973), до этого циркулировавших в «самиздате», «Заглянуть в бездну» (1986), «Ковчег для незваных» (1976), «Кочевание до смерти» (1990), книги «Прощание из ниоткуда. Автобиографическая повесть» (1973–1982).

По жанру роман «Семь дней творенья» — это любимый русской прозой XIX в. роман-хроника, или семейный роман. В нем изображается история рода Лашковых, которая, по словам автора, дала «возможность рассказать об истории государства, рассказать о том тупике, к которому мы пришли»²¹ в результате строительства социализма. Западная критика (В. Казак) оценила роман как «самое радикальное отрицание революции, какое только можно встретить на русском языке после смерти Сталина»²². Все это действительно так, но историческое осмысливается в русле христианских установок. Композиционно роман состоит из шести частей (от понедельника до субботы), значимое отсутствие седьмой

(воскресенья) усиливает символичность происходящего: у каждого свой путь к Богу (нравственному очищению), свой крест, каждый в свой черед приходит к осознанию своей греховности, к прозрению. Кольцевой принцип расположения материала отражает авторское стремление «показать процесс “сотворения” нового духовного мира и сознания»²³. В романах, написанных Максимовым после «Семи дней творенья», сохраняются все основные элементы его художественной системы (идея об антинародности большевистского, сталинского режимов, мотив пути, сюжетная ситуация прозрения или нравственного преобразования персонажа, метафоричность авторской речи), которые позволяют рассматривать творчество писателя как «единую книгу» (Максимов).

Представители другого направления в прозе третьей волны — А. Синявский, В. Тарсис, Э. Севела, В. Войнович, А. Зиновьев, отталкиваясь от соцреалистических литературных канонов, шли по пути обогащения повествования художественной условностью, формируя прозу, истоками которой можно считать иной вариант реалистической традиции — «фантастический реализм» Достоевского и Гоголя и модернистский гротеск Сологуба, Ремизова.

Так, в жанре антиутопии создают свои романы А. Гладилин («Французская Советская Социалистическая Республика»), В. Аксенов («Остров Крым»), А. Зиновьев («Зияющие высоты»), В. Войнович («Москва 2042»).

Романы «Зияющие высоты» А. Зиновьева, «Остров Крым» В. Аксенова и «Москва 2042» В. Войновича родственны тем, что ядро их авторских концепций составляет национально-историческая проблематика и прежде всего — комплекс философских и этических вопросов, связанных с размышлениями об исторической судьбе социалистического эксперимента в России.

Синтетичность жанра «Зияющих высот» и типологически свойственная утопическому вымыслу «близость научному эксперименту», традиции реалистического гротеска, — все это роднит «социологическую эпопею» **А. Зиновьева** с «книгой» М. Салтыкова-Щедрина «История одного города»²⁴. Поэтика этих произведений типологически сходна в традициях сатирического обобщения: подобно тому как история города Глупова является историей царской России, зиновьевский Ибанск — это социокультурная модель СССР.

Происхождение названия города-государства Ибанска объясняется автором по меньшей мере двойственно: «одни производят его от того, что все граждане Ибанска имеют фамилию Ибанов» (что орфоэпически соотносится с распространенной русской фамилией Иванов); а «другие истолковывают его так, что оно приобретает неприличное звучание». Причем повествователь создает иллюзию достоверности, неоднократно

подчеркивая, что «эта книга составлена из обрывков рукописи, найденных случайно, то есть без ведома начальства, на... свалке» (13–14)²⁵.

А. Зиновьев дает прежде всего социологический анализ «социзма» как «прогрессивного строя» Ибанска, обусловившего специфику его экономики, социальности и культуры. Это отразилось в построении произведения. Зиновьевская антиутопия состоит из пяти частей («Баллада о неудачниках», «Притча о пустяках», «Сказание о Мазиле», «Легенда о Крикуне», «Поэма о скуке»). Сведения о «возникновении Ибанска», «странички его героической истории», «география Ибанска» и «Периодизация» его истории даются лишь в части IV, тогда как часть I посвящена контрастному сопоставлению позиций Социолога и Шизофреника.

Несмотря на то что повествование об истории Ибанска дается в гротескно-фарсовой форме, с использованием непристойностей и скабрёзностей (376, 381, 387–388), этот эзопов язык грубой комикки легко расшифровывается, обнаруживая подлинные реалии советской истории. Так, например, воссоздан период правления Н.С. Хрущева: «Хряк — второй после Хозяина Заведующий. Совершил много выдающихся дел. Разоблачил Хозяина. Просверлил дырку на Запад. Засеял пустыри кукурузой. Обещал полный изм в ближайшие годы, а на пути к нему обещал бесплатный транспорт и отдельные квартиры. Боролся за мир во всем мире, для чего мотался по белу свету и потешал обывателей. Запустил ботинком в империалистов, за что был оштрафован. Как и Хозяин, был произведен в гении. Когда находился в зените славы и власти, был скинут своими верными соратниками со всех постов, облит помоями и сослан на пенсию» (175–176).

Антимир Ибанска — это своего рода зазеркалье нормального человеческого бытия, в котором трансформированы общечеловеческие представления о чести, достоинстве, порядочности, смысле жизни и т.п. Чтобы запечатлеть этот мир навыворот, А. Зиновьев использует прием оксюморона. «Зияющие высоты» — оксюморон, заявленный в заглавии произведения, в предисловии конкретизируется применительно к гротескно-исторической реальности Ибанска, обнажая идеологическую механистичность, пустоту и абсурдность его существования («вековая история человечества вот-вот сбудется, так как на горизонте видны зияющие высоты социзма»), и становится структурообразующим в антиутопии А. Зиновьева. Это находит отражение не только в живописании инфраструктуры, моделей общения и вообще образа жизни ибанцев, но и в системе действующих лиц.

В «Зияющих высотах» отсутствуют персонажи с именами собственными, как, впрочем, и психологические типы, так как главное для автора — социальное самосознание его героев, отсюда и авторские номинации: Шизофреник, Клеветник, Болтун, Крикун, Мазила, Художник,

Социолог, Сотрудник, Директор... В «мире навыворот» носителями подлинной социальности в ее общечеловеческом, гуманном смысле являются типаж в принципе асоциальные: Шизофреник, Мазила, Клеветник, Крикун, Болтун, Юморист. Тогда как Социолог, Заведующий, Сотрудник, Претендент, Мыслитель, Художник оказываются воплощением заурядности, бездарности, пошлости, доноительства, верноподданничества. Так, Мыслитель — «представитель передовой творческой интеллигенции» — лишен способности размышлять, в сознании этого эрудита, «самого умного и образованного человека в Ибанске», преобладают прагматично-карьеристские помыслы («он занимал пост в Журнале и был доволен этим, так как большинство не имело и этого»; «за письменный стол он садился только для того, чтобы тщательно обдумать, за чей счет сегодня сожрать шашлык и выпить бутылку коньяка») и клишированные идеи-фразы социстской идеологии: «Мыслитель не жил, а выполнял Миссию и преследовал Цели. Какую Миссию и какие Цели, никто не знал, но все знали, что они есть» (50, 106). Приговором «Братии», составляющей идеологическую основу социзма в Ибанске, является гротескное описание шествия бюрократической посредственности («Ноликов»), данное с точки зрения идеолога Юмориста: «Смотрите, сказал Юморист. Они идут. С авторучками на изготовку к ним стройными рядами направлялись сытые и тепло одетые ребята из Загранотряда — Троглодит, Мыслитель, Секретарь, Социолог, Претендент, Кис, Сотрудник, Директор, Супруга, Карьерист, Академик, Инструктор, Сослуживец, Ученый, Художник, Литератор. За ними, подталкивая и направляя их, двигались полчища Ноликов» (369).

Социальные законы как «правила поведения (действия, поступков) людей» в Ибанске эволюционировали (точнее, деградировали) в биологические, так как «основу для них образует... стремление людей и групп людей к самосохранению и улучшению условий своего существования» (56). В связи с этим закономерным итогом этого безбожного мира, где человек в своей бездуховности низведен до уровня скотского существования, предстает обращение к Богу как символу высшей справедливости, Богу, дарующему не столько спасение, сколько возмездие. Это отражает и «Молитва верующего безбожника», которую слагает затравленный, «смертельно уставший» Крикун, и «сортирная поэма “Страшный Суд”» (601–602, 605).

В центре романа-антиутопии **В. Аксенова** «Остров Крым» не «спор с утопией либо утопическим замыслом» (Б. Ланин), а размышления о социально-философских проблемах как национального, так и общечеловеческого масштаба. Главнейшие из них — русский характер и его эволюция в период существования «советской империи», культура и цивили-

лизация, смысл мировой истории, условия формирования и сохранения национальной самобытности. «Остров Окей» — «аморально богатая страна». Однако в описании этого идеального острова-государства, возникшего на месте временной зоны эвакуантов революционной России и являющегося контробразом Советского Союза, главенствующую роль играют отнюдь не пейзажи с «благодатной зеленой землей» и «вездесущим присутствием Души», а атрибуты «современной гуманистической цивилизации»: «джунгли индустрии», «сумасшедшие архитектурные экспрессии» небоскребов, видеотелефоны, а также «сверхизобилие гастрономических аркад» и высокая культура обслуживания «гигантских супермаркетов», которые, «должно быть, и есть то, что простой советский гражданин воображает при слове «коммунизм», осуществление вековой мечты человечества» (340, 377, 638, 532, 366, 337, 539, 578, 628)²⁶.

Символом «надежных, заботливых и ненавязчивых рук» технократической цивилизации и соответствующей ей массовой культуры общества потребления предстают «Аркады Воображения» — «Диснейлэнд для взрослых», этот «перекресток фальшивого и реального миров» с «замечательными имитациями» и «головокружительными перспективами», где «у большинства посетителей возникает... особая эйфория», а потому «не забыта и коммерция», ибо здесь «швырять деньги на ветер считает своим долгом каждый» (532, 377, 378). Лейтмотивом описания образа жизни на острове Крым является карнавал: в Москве для Андрея Арсеньевича Лучникова «улетает... в тартарары вечный карнавал Крыма»; Татьяной Луниной «шалая и беспутная Ялта» воспринимается как «Мекка всемирного анархизма, сумасбродства, греха»; перед глазами Арсения Николаевича Лучникова и Фреда Бакстера «шаркает полуголая космополитическая толпа» (382, 519, 513, 514). Отсюда — манипуляции с реальностью, ее амбивалентность: в жизнь Татьяны, изменившей нравственно и физически любимому человеку, внезапно вторгаются «проклятые киновандиты», «снимающие... бесконечную бездарную похабщину»; обезумевшему от ужаса происходящего вторжения войск на остров Андрею Лучникову все совершающееся представляется съемкой «гигантского блокбастера о воссоединении Крыма с Россией», которую проводят Октопус и Виталий Гангут (544–547, 429, 685–687, 690–691).

В изображении «острова Окей» подчеркивается громадная роль технократической цивилизации, порождающей общество потребления, «космополитическую толпу». Результатом является «яки» — третье поколение острова, «нация молодежи», со своим, эклектично сочетающим разные этнические основы, языком, который в тексте манифестирует «русско-англо-французский хит» «Город Запорожье» (354–355). Но корнями исторической памяти «остров Окей», эта «фальшивая Россия», связан с «Совдепией», т.е. Советским Союзом (532, 536).

Рупором этой идеи в антиутопии В. Аксенова является герой-идеолог Андрей Лучников, лидер движения «Союз Общей Судьбы» («СОС»), ратующий за воссоединение с Россией. Герой отражает мироощущение эпохи, что подтверждается введением в структуру текста «документа», усиливающего традиционную для утопии установку на объективность, фактографичность. Это «Полемика о декадансе», «перепечатка с пленки», записанной в «Студии экспериментального балета» (464).

Важна для понимания авторской концепции произведения и параллель «СССР — поздний Рим», так как она высвечивает ценностно-смысловое тождество оппозиций: «СССР («социмперия») — остров Крым» и «поздний Рим — «христианская Эллада». Но с «христианской Элладой» — Византией связан генетическими корнями и СССР, точнее — Россия, культурный архетип и национальный характер которой формировался под влиянием православия. Именно под этим влиянием в русском культурном архетипе сложились такие черты, как мессианиззм, идея соборности, вечный поиск идеала, к которым можно добавить космополитизм, борьбу за вселенскость, сомнение и учительство, харизму сильной власти. Все эти свойства не только составляют русский национальный характер, но и являются воистину питательной средой для возникновения социальных утопий, практика воплощения которых свидетельствует о возникновении авторитарных обществ. В связи с этим осмыслению проблемы «русский характер и тоталитаризм» посвящены многие страницы «Острова Крым».

Философско-идеологическую важность в «Острове Крым» имеет эпизод, где дается новая интерпретация «русской исторической триады» («православие, самодержавие и народность»). В СССР это «коммунизм, советская власть и народность» (499—500). Благодаря этому эпизоду не только проявляются генетические корни коммунизма (посюстороннее осуществление христианского идеала Царства Божьего), но пагубные последствия всякого притязания человека на роль мессии, символизируемые в антиутопии образом Лучникова. Это подтверждает также финальная сцена чтения Евангелия от Матфея отцом Леонидом. Вообще вера в Высшие Силы признается единственной истинно разумной альтернативой обезумевшему, хаотическому миру, что символизирует образ лидера «яки-националистов» Мустафы, татарина по национальности, буддиста по вероисповеданию, пришедшего в христианский храм в момент уничтожения «острова Окей».

Главный герой романа «Москва 2042» **В. Войновича**, писатель Виталий Карцев, он же рассказчик, совершенно банальным образом, через «самое обыкновенное райзэбюро на Амалиенштрассе», путешествует во времени и попадает в Москву 2042 года, «полетев на 60 лет вперед». Писателя в родной стране, из которой он когда-то был выдворен, ждет «ра-

душная встреча»: он попадает в МОСКОРЕП — единственный город Советского Союза, в котором «построили коммунизм», его нарекают Классиком при жизни, окружают заботой и участием, устраивают (в пределах дозволенного) экскурсии по Московской Республике и инсценируют встречи с «благодарными потомками». Правда, оказывается, что руководство МОСКОРЕПа делает все это с тайным умыслом: писатель должен вычеркнуть из своей еще не написанной книги образ Сима Карнавалова. После того как Классик отказывается это сделать, его ждет цепь мытарств и лишений, знакомство с подлинной жизнью в МОСКОРЕПе. Наконец, сломленный физически, Карцев решается на хитрость: видимо согласившись на предложенные условия по переработке книги, он на самом деле меняет только имя главного героя, и после этого в стране происходит переворот, устанавливается монархия с Симом-Серафимом Карнаваловым во главе, над имперскими амбициями которого писатель Карцев подтрунивал еще до отъезда в СССР будущего. Классик с трудом спасается и возвращается в Мюнхен.

Пародийно-игровое начало антиутопии В. Войновича проявляется, во-первых, в травестировании культурных артефактов (преимущественно отечественной истории), во-вторых, в шаржировании реминисценций классической литературы, в-третьих, в пародийном обыгрывании многочисленных «архисюжетов».

В шаржировании артефактов культуры выделяется пародия на «холодную войну», разыгравшуюся в 1970–1980 гг. между СССР и США: оказывается, агенты ЦРУ «проникали в БЕЗО постепенно в течение многих лет, ...когда их в руководстве оказалось большинство, они захватили все и везде расставили своих людей»; но «если наша армия разгромит БЕЗО, то американцы в свою очередь разгромят ЦРУ, которое сплошь состоит из агентов БЕЗО» (240)²⁷. Кроме того, американцы используют ночное облачное небо, чтобы транслировать свои фильмы и рекламу, — этим автор выделяет не столько сам момент идеологической диверсии, сколько форму ее проявления — актуальный для XX в. процесс воздействия СМИ на массовое сознание с целью манипулирования им. Поэтому Классик отмечает: «Впрочем, меня занимали... грандиозность зрелища наверху и грандиозность зрелища внизу. ...Зрители, как бы стоя в общем массовом заговоре, хранили полнейшее молчание» (297). «Сам» Классик Карцев неоднократно пародийно соотносится с булгаковским Мастером. Так, в главе «Даллас», сломленный скитаниями, травлей критиков и мытарствами, писатель Карцев решается «проклятую книгу» «сжечь или аннигилировать целиком», споря с чертом, «ехидно напоминающим» ему: «Рукописи не горят!»: «...Если кидать их в огонь плотными пачками, они, конечно, горят плохо, но если бросать по листку, основательно скомкав, они самым основательным образом

прекрасно сгорают дотла» (294–295). Кстати, образ черта, с которым Карцев периодически полемизирует в переломные моменты своей жизни (18–20), — тоже «культурная цитата»; «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Доктор Фаустус» Т. Манна — возможные ее источники.

Неоднократно на страницах романа возникают реминисценции антиутопии Е. Замятина «Мы»: пародийное воспроизведение замятинской идеи о «бесконечности революций» в истории МОСКОРЕПа; тайная организация «симитов» — пародийный аналог «МЕФИ»; Искрина Романовна Полякова, тайный агент «симитов», — пародийный двойник I-33. В грезах Эдисона Ксенофоновича о «новом порядке на Земле» возникает замятинская реминисценция, когда руководитель КОМНАКОМа мечтает излечить Классика от «абстрактного гуманизма» с помощью «маленькой операции», благодаря которой он станет «бесчувственным... как истукан», ибо «жалость есть глупое и бесполезное чувство» (269).

Однако наибольшее количество таких «культурных цитат» почерпнуто из исторических реалий СССР и литературных традиций описания тоталитарного общества, которые используются автором преимущественно в пародийном (иногда в гротескно-пародийном) ракурсе. В тексте упоминается ленинский трактат «Государство и революция» (93). Происходит это, конечно, далеко не случайно, так как идея «великого Ленина... что коммунизм можно построить сразу на всей планете, произведя для этого мировую революцию», и «положение, что первую стадию коммунизма — социализм можно построить и в отдельно взятой стране», подвергаются «революционному развитию» в сознании генерала КГБ, будущего вождя «рассерженных генералов» и впоследствии Гениалиссимуса Лешки Букашева. Он приходит к «гениальному решению», что «коммунизм можно и нужно для начала построить в одном отдельно взятом городе», и разрабатывает «теорию, по которой возможно мирное сосуществование двух общественных систем в пределах одного государства» (107–108).

Благодаря этим метаморфозам пространства коммунистического государства В. Войнович обнажает книжность и абсурдность коммунистической доктрины. Создавая пародию на культ личности в ситуации тотального («показушного») поклонения москореповцев Гениалиссимусу (пластмассовые памятники, повсюду развешанные громадные портреты, переименование улиц, приветствие «Слаген!», на фоне военизированного образа жизни москореповцев коннотирующее с «хайль Гитлер!»; литературная «гениалиссимусиана», приписывание афоризмов как фетишизация его мудрости), автор не только ерничает над тем, что религия имеет колоссальное идеологическое влияние, но и выявляет «метафизические корни коммунизма»²⁸. Это выражено в почитании Хрис-

та как «великого предшественника нашего Гениалиссимуса», в изменении «О Боже!» на «О Гена!», в выведении Гениалиссимуса на околоземную орбиту и назывании председателя Редакционной Комиссии — высшего представителя светской власти — «наместником Гениалиссимуса на земле», в «обряде звезденія», в канонизации новых святых и создании новых заповедей (109, 183).

В романе можно найти пародийное обыгрывание нормативных документов («социологических» жанров). Это всевозможные инструкции, правила поведения, обязательства: «документ, помещенный сбоку от вывески» «Зал поверхностного помыва», называющийся «Прочти и запомни» (134); «Правила поведения в Предприятиях Коммунистического Питания» и скрупулезное воспроизведение содержания меню (155); «правила поведения в ГЭОЛПДИК» — «государственном экспериментальном ордена Ленина Публичном Доме имени Н.К. Крупской» и «обязательства коллектива тружениц ГЭОЛПДИКа, взятые... в честь 67 съезда КПГБ» (159, 161); текст клятвы коммунянина, в котором предусматривается обязательное доносительство (138); из этого же ряда — «высочайший манифест» «царя Серафима» (323–326). Это плакаты с лозунгами, изображающие «рабочего с лицом, выразившим уверенный оптимизм» (пародийная параллель реалии СССР — плакату с красноармейцем эпохи Гражданской войны), при этом поза рабочего на плакате менялась в зависимости от лозунга (147, 154, 159). Использование плакатов усиливает эффект фактографичности, достоверности, воссоздает дух эпохи «военного коммунизма», пародийно спроецированной на «реальность» МОСКОРЕПа; тексты плакатов можно рассматривать и как «метатекстуальный комментарий» автора, раскрывающий его понимание истории России и феномена утопии.

В художественном мире «Москвы 2042» пародируются поэтика жанров кинематографии: шпионского триллера (эпизод похищения Виталия Карцева и его «вербовки», «идиотская игра в шпионы» во время поездки Карцева в Торонто к Симу Карнавалову), боевика (описание драки отца Звездония и Классика), мистического триллера (глава «Конец Эдисона»); литературных жанров: «предыстория» Лешки Букашева и Сима Карнавалова, а также эпилог антиутопии романа стилизованы под классический реалистический роман. Изображение «механизма действия» эликсира жизни построено на основе традиций славянских сказок («живая вода» — «этикетка с розой», а «мертвая вода» — этикетка «с черепом и костями»); в описании полета на «космоплане» автор иронически обыгрывает приемы научной фантастики.

Однако основным объектом пародирования является литературная утопия: классическая утопия — канон описания истории возникновения, политического, социально-нравственного устройства идеального го-

рода-государства (176—185) в пространственной структуре МОСКОРЕПА, трех «кольцах враждебности» (121) — пародия на мироустройство в европейской утопии XVI—XVII вв. (наиболее явно — «Город Солнца» Кампанеллы), где топография города определялась кругом или квадратом, симметричной соразмерностью всех частей, противопоставленной хаосу внешнего мира; гедонистическая и технократическая утопия в проекте «левого террориста» (89—90) и сне Классика (140—145); евгеническая утопия, воплощением которой является «Инсоночел» — «Институт Создания Нового Человека» (251—262); сциентистская утопия, символом которой в антиутопии является КОМНАКОМ — «научный мозг МОСКОРЕПА», состоящий из «116 научно-исследовательских институтов, в которых разрабатываются все направления современной науки», — злая сатира на бюрократизацию науки (249—250).

Целостность повествования придается образом рассказчика — писателя Карцева, благодаря которому видимо сохраняется генетически присущая литературной утопии установка на правдивость, достоверность, фактографичность, хотя автор сознательно манипулирует этим, превращая правдивость и фактичность в фикцию: «Я рассказываю только о том, что сам видел своими глазами. Или слышал своими ушами. Или мне рассказывал кто-то... Во всяком случае, то, что я пишу, всегда на чем-то основано. Иногда даже совсем ни на чем» (7).

Дальнейшие размышления о достоверности писательской манеры переводятся в область эстетики: главным «героем» антиутопии становится роман, который до своего путешествия во времени не успел создать Классик: Карцев то читает книгу, запершись в кабесоте гостиницы «Коммунистическая», то знакомится с материалами к своему будущему произведению в библиотеке имени Ленина («донесения» Степаниды Зувой-Джонсон — тоже псевдодокумент, усиливающий псевдодостоверность). Однако стремительно, видимо через образ Сима, раздумья о «книге, которую не писал» Классик, переходят из сферы эстетической в сферу онтологическую. Таким образом, жанр литературной утопии у В. Войновича осмысливается и на философском уровне.

Доминирование сатирического начала в прозе третьей волны обусловлено и неприятием советской действительности, и вынужденного эмигрантского состояния; критическое изображение порочности государственной системы неизбежно сочеталось с осмеянием. Так, у А. Гладилина переплетаются фантастическое и реальное: спящий летаргическим сном в охраняемом убежище Сталин неожиданно оживает и уходит, что порождает череду трагикомических ситуаций («Репетиция в пятницу», 1978).

Анекдот определяет жанровое своеобразие повести «Остановите самолет — я слезу!» Э. Севелы, повествование в которой ведется от лица

парикмахера Аркадия Рубинчика, эмигрировавшего в Израиль, затем пытающегося вернуться. Трагические по сути события изображаются как забавные бытовые неурядицы.

В прозе В. Войновича комическое представлено во всем многообразии. В его жанровой системе ведущую роль играет анекдот. Самое известное его произведение «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» имеет подзаголовок «роман-анекдот». В основе сюжета произведения нелепое происшествие: командование оставило солдата Чонкина на посту и забыло о нем; исследователи в целом отмечают пародийность образа главного героя. Писатель использует речевой комизм («говорящие» фамилии Талдыкин, Миляга), приемы гиперболизации (преданность и гражданская бдительность Ревякина, «критический» дар Ермолкина) и иносказания (Учреждение «Где Надо» или «Куда надо»), фантастики (таинственное исчезновение Учреждения).

Наиболее ярким представителем этого подхода называют **Абрама Терца — А. Синявского**. В СССР до эмиграции (с 1973) Синявский написал ряд литературно-критических работ («Поэзия первых лет революции. 1917–1920 годы» (в соавторстве, 1964), «Поэзия Пастернака» (1965), «Что такое социалистический реализм» (1959, Париж) и др.). В статье «Что такое социалистический реализм» Синявский доказал, что официально признанный метод социалистического реализма не имеет ничего общего с русским реализмом XIX в. (в отличие от русского модернизма начала XX в.), что он является продолжением нормативной эстетики классицизма.

Параллельно под именем Абрама Терца Синявский начинает свое «скрытое» творчество: не пытаясь печататься в России, он публикует свои повести и рассказы на Западе («Суд идет» (1956), «Пхенц» (1957), «Ты и я» (1959), «Квартиранты» (1959), «Графоманы» (1960), «Гололедица» (1961), «Любимов» (1962–1963). Абрам Терц стал литературным двойником писателя: «Случай с Терцем — сложнее, чем просто история псевдонима... Терц — мой овеществленный стиль, так выглядел бы его носитель»²⁹. За эти «антисоветские» произведения писатель был осужден на семь лет строго режима, а процесс по «делу Синявского и Даниэля» (сентябрь 1965–февраль 1966) стал важным событием в общественной жизни России, с которым связывают конец «оттепели». Сам Синявский позднее объяснял, что его разногласия с советской властью были чисто «стилистическими»³⁰. Своей «утрированной» прозой он слишком выделялся на фоне «магистральной» линии советской литературы. Обновление выразительных возможностей связывалось со смешением реально-достоверного и фантастического (гротескного), лирического, полистилистикой, диалогичностью «своего» и «чужого» слова. Подобная стилистическая манера казалась «криминальной», тем более что она

предполагала соответствующую мировоззренческую позицию. В ранней прозе социальные противоречия государственной системы художественно осмысливаются в связи «с проблемой свободы индивидуального сознания, с проблемой... “другого”, “чужого” сознания. Именно с этой точки зрения Абрам Терц смотрит на советскую повседневность, и с этой точки зрения правота или ложность идеологической доктрины играют второстепенную роль»³¹. Рассказы тех лет, как и последующие произведения, написанные в эмиграции, дают исследователям возможность для дискуссий о его художественном методе: «фантастический реализм» (Н. Лейдерман, М. Липовецкий), «модернизм» (В. Новиков), «архаический постмодернизм» (А. Генис), «постмодернизм» (М. Эпштейн, К. Непомнящая).

В эмиграции А. Синавский (Абрам Терц) продолжает работать и как литературный критик («Литературная маска Алексея Ремизова», «Мифы Михаила Зощенко», «Отечество. Блатная песня», «Пространство прозы» и др.), и как автор художественной прозы (повесть «Крошка Цорес» (1980), романы «Спокойной ночи» (1984), «Кошкин дом» (1998). Но при этом шумную известность ему принесли произведения так называемой «исследовательской прозы»: «Прогулки с Пушкиным» (1975) и «В тени Гоголя» (1975).

«Ярко выраженная терцевская вещь» (А. Синавский) «Прогулки с Пушкиным» вызвала острую полемику в эмигрантской и отечественной печати³². В противовес официальной пушкинистике автор создает свой миф о Пушкине, используя для этого в качестве программного принцип диалогического повествования. Размышления о личности классика и его творчестве переходят в рассуждения о целях и задачах искусства, творчества в целом. Утрируя мысль о пушкинской свободе, повествователь стремится доказать необходимость языковой свободы, абсурдность идеи прислуживания искусства государству: «...искусство никому не служит, искусство свободно. И Пушкин для меня как образец чистого искусства»³³. Именно этой задаче подчинено ориентированное на вдумчивого читателя многоголосое повествование, сочетающие разные, иногда взаимоисключающие позиции.

Те же особенности авторской манеры определяют своеобразие книги Терца «В тени Гоголя»: «подчеркнуто раскованное повествование, отсутствие привычного пиетета, склонность к литературной игре, к “доказательству от противного”, использование гиперболы и иронии в качестве художественных средств — все это было нацелено на раскрытие главного героя книги»³⁴. Если в «Прогулках с Пушкиным» акцентируется писательская свобода, то в «В тени Гоголя» — смерть и умирание как основные проблемы Гоголя-художника и личности. Терц осмысливает творчество классика как результат сложной внутренней борьбы ху-

дожника и морализатора, проповедника, и параллельно размышляет об особенностях и функциях фантастического, ирреального, правдоподобного у Гоголя и в литературе вообще.

Еще один вариант решения проблемы языковой свободы в прозе третьей волны представляет творчество **Юза** (Иосифа Ефимовича) **Алешковского**. Написанные как эпатазирующие, а значит, заведомо запрещенные для публикации в Союзе повести «Кенгуру» (1974–1975), «Николай Иванович» (1970), «Маскировка» (1977), роман «Рука» существовали в самиздате и впервые были изданы на Западе. В эмиграции (с 1979) появились повесть «Синенький скромный платочек» (1980), сборник рассказов «Книга последних слов» (1984), книги «Смерть в Москве» и «Блошиное танго» (1984–1985). Прозу Юза Алешковского отличают антирежимный пафос, установка на устный жанр (сказовая манера повествования), выбор в качестве рассказчика представителя социального «низа» общества, изображение анекдотических (абсурдных, гротескных) ситуаций.

Сказовая манера повествования Алешковского восходит к традициям Н. Лескова и М. Зощенко. Писатель по-своему осмысливает и отражает современные ему языковые изменения. Наделавшая много шума его языковая стихия объединяет литературную и народную речь, газетные клише, арго и жаргонизмы, а также включает «благородные кристаллы мата, единственной природной и принадлежной части русского языка, сохранившейся в советском языке» (А. Битов). Она же является и средством создания определенной модели мира, и самохарактеристики персонажей, обеспечения целостности повествования, выполняет функцию объединяющего начала. Что же касается мата, то мат в произведениях писателя противостоит официальному советскому языку, приобретает значение «антистиля», он «пародирует, снижает, подрывает и в конечном счете отменяет власть советского идеологического мифа над сознанием героя»³⁵.

Писатель создал своеобразный народный «смеховой эпос советской истории» (Н. Лейдерман). Так, повествование может быть от лица «урки», случайно попавшего на работу в НИИ в качестве донора спермы («Николай Николаевич»); работника Феди, бригадира «маскировщиков» («Маскировка»); пациента психбольницы, бывшего солдата Вдовушкина-Байкина («Синенький скромный платочек»); сотрудника КГБ («Рука»). Все они в большей или меньшей степени бьются с убогой реальностью, пытаются выжить в битве с «сукоединой» системой. Изображая абсурдные, фантазмагорические сюжетные ситуации, писатель показывает противоестественность советской системы, контраст между реальностью и официальным советским мифом о ней. Так, изображается процесс по делу об убийстве и изнасиловании в Московском зоопарке кенгуру («Кенгуру»); жены насилюют мужей «политбюроном», а му-

жья маскируются в алкоголиков, дебоширов и т.п., чтобы «город выглядел самым грязным, самым аморальным и самым лживым городом нашей страны» и «товарищ иностранец не догадался о производстве водородных бомб»³⁶ («Маскировка»).

Закономерным в этой связи представляется определение поэтики Алешковского как поэтики «карнавального гротеска» (Н. Лейдерман).

Становление прозы **Ю. Мамлеева** завершилось еще в СССР, но в силу очевидной нетрадиционной художественности она существовала исключительно в самиздате. Как писатель Мамлеев был признан сначала в эмиграции (1974—1991), а затем уже, с конца 1980-х годов, на родине. На Западе впервые были опубликованы сборники рассказов «Небо над адом» (1980), «Изнанка Гогена» (1982), «Живая смерть» (1986), роман «Шатуны» (1988). У Мамлеева близкий экзистенциальному тип художественного сознания, «его стилевая стихия “дооформила” трагические процессы, фиксируемые экзистенциальным мироощущением. И как метасознание, как глубинная основа, экзистенциальная субстанция на редкость очевидна в сюрреалистической мамлеевской прозе»³⁷. Окружающий человека мир в восприятии персонажей Мамлеева предстает как нечто хаотичное, абсурдное, жестокое, несовершенное, враждебное. Человек, живущий в таком мире, потенциально зол, и задача художника — «раскрытие тех внутренних бездн, которые таятся в душе человека» (Ю. Мамлеев), чтобы «человек, увидев зло в зеркале искусства, смог от него освободиться»³⁸.

Писатель, подобно экзистенциалистам, моделирует ситуации «на пороге» между жизнью и смертью, психической нормой и безумием. Так, в его рассказах человек чувствует себя разделенным на «Я» и «тело» («Живая смерть», «Урок»); появляется персонаж, думающий о себе в среднем роде («Кэрол»), человек-упырь («Упырь-психопат»). Происходящие события одновременно реальны и ирреальны, обыденны и ужасны, герои переживают состояния и совершают поступки, необъяснимые с точки зрения здравомыслящего человека, противоестественные, страшные в силу своей беспричинности и натуралистичности изображения. Например, врач получает удовольствие, убедившись в смертельном диагнозе больного («Последний знак Спинозы»), Кошмариков радуется чужой смерти («Утро»), мать в ярости делает ребенка инвалидом («Ковер-самолет»), пытаясь постичь тайны мироздания Федор Соннов совершает ряд убийств («Шатуны»).

Мир в произведениях Мамлеева теряет привычные очертания, начинает «сдвигаться» (В. Заманская). И хотя сам писатель говорит о реалистической направленности своего творчества, о продолжении традиций Гоголя, Достоевского, Сологуба, исследователи единодушно называют его сюрреалистом.

- ¹ *Зубкова Е.Ю.* Проза русского зарубежья (1970–80-е годы). М., 2000. С. 4.
- ² *Глэд Дж.* Беседы в изгнании. М., 1991. С. 190.
- ³ См.: *Владимов Г.Н.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1988; *Глэд Дж.* Беседы в изгнании. М., 1991; *Мышалова Д.* Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск, 1995; *Ажгихина Н.И.* Уроки «третьей волны» // *Общественные науки и современность.* 1992. № 3; *Скобелев В.П.* О единстве русской литературы XX века // *Литература «третьей волны».* Самара, 1997; *Зубарева Е.Ю.* Проза русского зарубежья (1970–80-е годы). М., 2000; *Тихомирова Е.В.* Проза русского зарубежья и России в ситуации постмодерна: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Иваново, 2000.
- ⁴ *Тихомирова Е.В.* Проза русского зарубежья и России в ситуации постмодерна. ... С. 31.
- ⁵ *Герemben А.О.* О «третьей волне» // *Третья волна: Антология русского зарубежья.* М., 1991. С. 7.
- ⁶ *Ажгихина Н.И.* С. 115.
- ⁷ *Лейдерман Н.Л., Литовецкий М.Н.* Современная русская литература: В 3 кн. Кн. 1: Литература «оттепели» (1953–1968). М., 2001. С. 185.
- ⁸ *Нива Ж.* Солженицын. М., 1992. С. 71.
- ⁹ *Живов В.М.* Как вращается «Красное Колесо» // *Новый мир.* 1992. № 3. С. 249.
- ¹⁰ *Солженицын А.И.* Публицистика: В 3 т. Ярославль, 1995–1997. Т. 2. С. 445.
- ¹¹ *Нива Ж.* Солженицын. С. 147.
- ¹² *Зубарева Е.Ю.* Указ. соч. С. 80.
- ¹³ *Владимов Г.Н.* Генерал и его армия. М., 1994. С. 80.
- ¹⁴ *Кардин В.* Страсти и пристрастия: К спорам о романе Г. Владимова «Генерал и его армия»; *Нехорошев М.* Генерала играет свита // *Знамя.* 1995. № 9; *Лейдерман Н.Л.* Георгий Владимов и его генералы, или Реализм сегодня // *Урал.* 1995. № 10–11; *Лукьянин В.Г.* Владимова «Генерал и его армия» // *Урал.* 1996. № 2–3; *Петшицка-Бохосевич К.* В поисках подлинности. О прозе Георгия Владимова. Краков, 1999; *Аннинский Л.* Крепости и плацдармы Георгия Владимова. М., 2000.
- ¹⁵ *Твардовский А.В.* Некрасов: В окопах Сталинграда // *Вопросы литературы.* 1988. № 10. С. 216.
- ¹⁶ *Некрасов В.П.* В самых адских котлах побывал. М., 1991. С. 353.
- ¹⁷ *Карпов А.С.* Жанровое своеобразие прозы Некрасова // *Филологические науки.* 1988. № 4. С. 29.
- ¹⁸ *Хазанов Б.* Одну Россию в мире видя // *Октябрь.* 1992. № 2. С. 115.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ *Зубарева Е.Ю.* Указ. соч. С. 56.
- ²¹ В гостях у «Континента» // *Юность.* 1989. № 12. С. 82.
- ²² *Максимов* // *Русские писатели XX века: Биографический словарь.* М., 2000. С. 441.
- ²³ *Зубарева Е.Ю.* Указ. соч. С. 64.
- ²⁴ «Книга», «социологическая эпопея» — это авторские определения жанров произведений.
- ²⁵ Цит. по: *Зиновьев А.* Зияющие высоты // *А. Зиновьев. Собр. соч.: В 10 т. М.: Центрполиграф, 2000.* Далее ссылки с указанием номера страницы в скобках даются на это издание.

- ²⁶ Цит. по: *Аксенов В.* Рассказы. Повести. Роман. Эссе. Екатеринбург: У-Фактория, 1999. Далее ссылки с указанием номера страницы в скобках даются на это издание.
- ²⁷ Цит. по: *Войнович В.Н.* Москва 2042: Роман. Шапка. Иванькиада: Повести. М.: Фабула, 1993. Далее в скобках указываются номера страниц.
- ²⁸ См. подробнее об этом: *Франк С.Л.* Ересь утопизма // Квинтэссенция: философский альманах, 1991. М.: Политиздат, 1992. С. 378–396; *Игнатов А.* Метафизические корни коммунизма // Вопросы философии. М., 1994. № 12. С. 32–36; Христианство и тоталитарные вызовы XX столетия (на примере России, Германии, Италии и Польши) // Вопросы философии. М., 2001. № 4. С. 3–15.
- ²⁹ *Терц Абрам.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1992. С. 4.
- ³⁰ *Синявский А.Д.* Стилистические разногласия // Искусство кино. 1989. № 7. С. 34–38.
- ³¹ *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература... С. 249.
- ³² *Солженицын А.* Колеблет твой треножник // Новый мир. 1992. № 4; Вопросы литературы. 1990. № 10.
- ³³ *Глэд Дж.* Беседы в изгнании. ... С. 185.
- ³⁴ *Зубарева Е.Ю.* Указ. соч. С. 55.
- ³⁵ *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. ...С. 110.
- ³⁶ *Алешковский Юз.* Маскировка // Звезда. 1991. № 9. С. 11.
- ³⁷ *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002. С.280.
- ³⁸ *Зубарева Е.Ю.* Мамлеев // Русские писатели XX века: Биографический словарь. М., 2000. С. 451.

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН

Творчество выдающегося русского писателя Александра Исаевича Солженицына (род. 1918) занимает особое место в современной литературе. Испытавший на себе давление гигантского пресса тоталитаризма, прошедший через тюрьму и лагерь, преследуемый и гонимый казарменно-бюрократической системой, наконец, насильственно лишенный родины, он стал летописцем эпохи и сталинской тирании, и брежневского подавления инакомыслия.

Личность, поведение, сам образ жизни Солженицына уникальны. Один на один вступив в схватку с государственной машиной насилия, писатель в этой борьбе вышел победителем, опровергнув известную поговорку «Один в поле не воин».

Закономерно возникает вопрос: за счет чего может живой человек с его уязвимостью, слабостями и бедами одолеть государственную систему насилия в одиночку? Сам автор «Архипелага ГУЛАГ» склонен рассматривать себя как орудие в руках всесильного и всезнающего Промысла. Проявлением его воли Солженицын считал смертельную болезнь,

которая закончилась непостижимым чудесным исцелением. «При моей безнадежно запущенной остро-злокачественной опухоли, — говорил писатель, — это было Божье чудо, я никак иначе не понимал. Вся возвращенная мне жизнь с тех пор — не моя в полном смысле, она имеет вложенную цель»¹. Отсюда — известный аскетизм Солженицына, его крайне бережное, экономное отношение ко времени, органическая неспособность к праздности.

Свою миссию художник слова усматривает в том, чтобы благодарно вернуть Провидению свой долг, рассказать современникам о кровавых событиях послеоктябрьской эпохи — эпохи массовых репрессий, исходящих от безбожной власти. Художественные произведения А.И. Солженицына и в самом деле оказали сильное воздействие на общество. В том, что мир существенно изменился, есть немалая заслуга писателя, повернувшего общественное сознание к вечным вопросам добра и зла.

Александр Исаевич Солженицын* родился 11 декабря 1918 г. в Кисловодске. Оба его деда были обыкновенными крестьянскими тружениками. Отец писателя, Исаакий Солженицын, народник и толстовец, учился на филологическом факультете Московского университета, но в 1914 г. ушел добровольцем на войну с немцами (в эпопее «Красное Колесо» он запечатлен в образе Сани Лаженицына). Отец погиб летом 1918 г. от случайного ранения на охоте, не дождавшись рождения сына. Мать, Таисия Щербак, была дочерью зажиточного кубанского хуторянина. В Ростове-на-Дону, куда переехала семья, она ходила с сыном в церковь до тех пор, пока там не закрыли последний храм.

В девять лет подростку приходит мысль стать писателем. Окончив среднюю школу, обладая незаурядными способностями к математике, А.И. Солженицын поступает на физико-математический факультет Ростовского университета; с четвертого курса параллельно учится заочно в МИФЛИ (Московский институт истории, философии и литературы). Не завершив обучения в последнем, но получив диплом математика, будущий писатель уходит на войну. Окончив артиллерийские офицерские курсы, он с 1943-го по 1945 г. командует на фронте батареей. За смелость и отвагу, образцовое проведение военных операций награжден орденами Отечественной войны 2-й степени, Красной Звезды и медалями.

В феврале 1945 г. в жизни А.И. Солженицына произошло событие, резко изменившее всю его судьбу: будущего автора «Архипелага ГУЛАГ» арестовали за переписку со школьным товарищем. В письмах молодые люди безоглядно называли Сталина «Паханом», а Ленина «Вовкой»; в

* Настоящее отчество писателя — Исаакович. Ошибка произошла при оформлении и выдаче паспорта.

их полевых сумках была обнаружена «Резолюция № 1», в которой намечалась задача государственного переустройства, для чего предполагалось создать организацию «из активных строителей социализма»².

Осужденный на восемь лет, Солженицын попадает в лагерь на Калужской заставе в Москве, затем оказывается в тюремном НИИ — марфинской «шарашке» (пригород Москвы), описанной в романе «В круге первом». Самым трудным периодом для Солженицына было отбывание срока в Экибастузском политическом Особлаге (Казахстан). В ссылке писателя настигает раковая болезнь, давшая метастазы после операции в лагере. По определению врачей, жить оставалось не более трех недель. Приготовившийся к смерти, Солженицын неожиданно исцеляется, что укрепило его веру в Бога.

В 1956 г. дело Солженицына было пересмотрено, и после реабилитации писатель поселился в деревне Мильцево Владимирской области в доме Матрены Захаровой, ставшей прототипом героини рассказа «Матренин двор» (1959). Солженицын «на одном дыхании», за три недели пишет в 1959 г. рассказ «Один день Ивана Денисовича», опубликованный усилиями А.Т. Твардовского в «Новом мире» (1962, № 11). Эта публикация, вызвавшая в стране общественный взрыв, обозначила один из коренных поворотов в истории отечественной литературы XX в. Никому доселе неизвестного автора, учителя математики из провинции, стали сравнивать с Л. Толстым. Солженицын был выдвинут на соискание Ленинской премии, которая не была присуждена по причине изменения идеологической доктрины после прихода к власти Л.И. Брежнева (1964).

Теперь автор «Денисовича» попадает в разряд гонимых художников слова. В 1965 г. был произведен обыск и арест многочисленных солженицынских рукописей. В 1967 г. Солженицын пишет открытое письмо IV Съезду писателей, в котором он прямо предлагает упразднить цензуру, обеспечить свободу творчества. Его положение в СССР резко ухудшается: в 1969 г. автора «Одного дня Ивана Денисовича» исключают из Союза писателей, против него организована кампания жестокой травли.

О публикации романа «В круге первом» (1955—1968) и повести «Раковый корпус» (1963—1967), переданных в «Новый мир», не могло быть и речи. Они вышли в свет за границей на русском и многочисленных европейских языках. В 1970 г. А.И. Солженицыну была присуждена Нобелевская премия с мотивировкой «за нравственную силу произведений, возрождающую традиции русской литературы». В 1971 г. за рубежом публикуется «Август Четырнадцатого» — первая книга много томной эпопеи «Красное Колесо», а в 1973 г. в издательстве «ИМКА-Пресс» (Париж) в свет выходит первый том «Архипелага ГУЛАГ».

В феврале 1974 г. противостояние Солженицына и советской казарменно-бюрократической системы достигло своего апогея: писатель был арестован и заключен в Лефортовскую тюрьму. Однако расправиться с автором «Архипелага ГУЛАГ» советскому руководству не позволила мировая общественность. В итоге Солженицына лишили советского гражданства и насильственно выслали из СССР в ФРГ. Пожив некоторое время в Цюрихе (Швейцария), в 1976 г. писатель с семьей переезжает в США, поселяется в штате Вермонт. Там он разворачивает работу над 10-томной эпопеей «Красное Колесо», готовит к опубликованию полное собрание сочинений, активно выступает как публицист, наблюдающий за событиями в обновляющейся России.

В 1990 г. Солженицын восстановлен в советском гражданстве, ему послано приглашение вернуться на Родину. Возвращение состоялось в 1994 г.

Монументальное повествование о сталинских тюрьмах и лагерях Солженицын задумал в 1958 г., когда были написаны отдельные главы книги «Архипелаг ГУЛАГ», но работа прервалась из-за недостаточности материала. Однако после выхода в свет «Одного дня Ивана Денисовича» писатель был буквально завален письмами, мемуарами бывших зеков: 227 свидетелей дали возможность в 1963–1964 гг. продолжить работу. И хотя осенью 1965 г. часть архива была арестована, благодаря друзьям, переправившим сохранившиеся материалы в надежное место (в Эстонии), Солженицын в мае 1968 г. завершил трехтомный труд.

После опубликования «Архипелага ГУЛАГ» на Западе (1973–1974) и высылки из СССР, за границей писатель продолжал получать множество писем и свидетельств бывших заключенных, что побудило Солженицына доработать свое произведение, внести в него некоторые добавления. Окончательный текст книги был подготовлен в 1979 г.

«Архипелаг ГУЛАГ» — уникальное произведение в мировой литературе. В нем всесторонне и целостно воссоздан феномен тоталитаризма, показана работа государственного репрессивного механизма, подробно освещена история ГУЛАГа (Главное Управление лагерей), детально описаны устройство и законы лагерного мира, быт и психология заключенных. Это монументальное повествование по праву можно назвать летописью и энциклопедией советской каторги. В чем-то оно перекликается с «Записками из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского и циклом очерков А.П. Чехова «Остров Сахалин», но, конечно, жестче и беспощаднее их.

Жанровое своеобразие «Архипелага ГУЛАГ» определено автором в подзаголовке: «Опыт художественного исследования». Это значит, что в повествовании отсутствуют вымышленные герои и события; в качестве основного избран документально-хронологический принцип изоб-

ражения. В книгу включен жанрово разнородный материал: очерковые зарисовки, психологические портреты, житийные истории, лингвистические раздумья, эпизоды, требующие иронического и даже сатирического осмысления.

Вместе с тем «Архипелаг ГУЛАГ» — это не просто «мозаичное» собрание разного рода документальных свидетельств о советских лагерях. Трехтомное повествование структурно объединяет присутствие автора, четко выраженная авторская позиция, которая более всего способствует раскрытию главной идеи произведения — человеческая жизнь самоценна, ниспослана свыше и не может быть принесена в жертву какому бы то ни было политическому режиму.

Автор в «Архипелаге ГУЛАГ» повышенно эмоционален, он не удерживается от резких, категоричных оценок, его чувства порой выражены в «запшкаливающей», гиперболизированной форме. Отсюда открытая публицистичность повествования. Рассказчик нередко прямо обращается к читателю, как бы ведя с ним непрерывный диалог.

Многозначительно название эпопеи. В отличие от Шаламова, описавшего страшный ад Колымы как подлинный край света (и зачастую даже не этого света, а «того»), А.И. Солженицын обращается к тем координатам ГУЛАГа, которые легко совмещались с обычными пространственными представлениями москвичей, архангелогородцев, горьковчан. ГУЛАГ, внедрившийся в жизнь людей по принципу архипелага (т.е. подобно островам и островкам), являл собой параллельное, говоря современным языком, виртуальное пространственное образование. Можно было отпрапляться в деловую поездку с шумного большого городского вокзала и не знать, что в помещении его обязательно есть камеры для заключенных, или спускаться по эскалатору в московском метро и не подозревать, что на встречном эскалаторе поднимается в сопровождении конвоя арестант.

«Архипелаг этот чересполосицей иссек и испестрил другую, включающую страну, он врезался в ее города, навис над ее улицами...»³. Архипелаг расположился не *под* и не *над* обычной жизнью, как нечто непостижимое: он *прослоил* своими «шарашками», колониями, лагерями людскую повседневность, быт, отравил их своими зловонными болезнетворными миазмами. Не случайно писатель сравнивает ГУЛАГ с огромной опухолью, успевшей дать злокачественные метастазы. «Почти невидимая, почти неосязаемая страна» (V, 6) распространяла свою человеконенавистническую идеологию на все советское общество и одновременно сама питалась ею.

Книга состоит из 64 глав, которые составляют семь частей. И это тоже не случайно. Число «семь», как известно, сакрально: оно символизирует гармонию бытия, космический порядок. Но в данном случае число

«прочитывается» со знаком «наоборот». Тысячи островов «заколдованного Архипелага», скованные Кашеевой цепью, образуют царство Антихриста.

Тайно или явно присутствующий в каждой точке пространства, ГУЛАГ, несомненно, включает в себе бесовское начало. Однако, по Солженицыну, он явился не результатом действия каких-то сатанинских сил, а созданием рук человеческих. И не одним злодеем совершено это черное дело в «одном потаенном месте», «но десятками тысяч специально обученных людей-зверей над беззащитными миллионами жертв» (V, 90). В сущности, это даже не бесовство, а всплеск «атавизма», столь неожиданный в век самолетов, звукового кино и радио» (V, 90).

При всей своей значимости лагерная тема у Солженицына — лишь часть общей проблемы: историческая судьба России в XX в. Поэтому истоки ГУЛАГа писатель непосредственно возводит к залпу «Авроры», революционному перевороту, ленинским декретам (известно, что первые концентрационные лагеря появились в 1918 г.). В соответствии со своим методом «узлов» писатель распределяет фактический материал на 3 основных потока: репрессии 1929–1930 гг., 1937–1938 гг. и 1944–1946 гг. В отличие, например, от В. Гроссмана, А. Бека, К. Симонова, А. Рыбакова и многих других, автор «Архипелага» делает акцент на первом, крестьянском потоке, когда «миллионов пятнадцать мужиков» были «протолкнуты» в тундру и тайгу. Но «мужики — народ бессловесный, бесписьменный, ни жалоб не писали, ни мемуаров». Поэтому «даже самые горячие умы о нем почти не вспоминают» (V, 30).

Имея же в виду «ведущих большевиков» — жертв 1937 г., — писатель испытывает «омерzenie к душевной низости их после прежней гордости и непримиримости» (V, 119). «Может быть, 37-й год и нужен был для того, чтобы показать, как малого стоит все их мировоззрение, которым они так бодро хорохорились, разворачивая Россию, громя ее твердыни, топча ее святыни...» (V, 119).

Не будучи по природе своего дарования сатириком, Солженицын не может удержаться от злой иронии, описывая, например, бывшего Генерального прокурора СССР Крыленко, еще недавно отправлявшего на эшафот многих неповинных людей, а ныне осужденного, который не может пролезть под низкие нары из-за своего толстого зада. Писатель признается, что застрявший зад главного обвинителя страны его «как-то успокаивает» во все «долгое описание» политических процессов (V, 357).

Понятие же *культ личности* кажется писателю не больше чем эвфемизмом, химерой, хитрой уверткой, способом перекалывания ответственности многих на одного. «Для такой *чистки* нужен был Сталин, да,

но и партия же была нужна такая: большинство их, стоявших у власти, до самого момента собственной посадки безжалостно сажали других, послушно уничтожали себе подобных по тем же самым инструкциям, отдавали на расправу любого вчерашнего друга или соратника. И все крупные большевики, увенчанные теперь ореолом мучеников, успели побыть и палачами других большевиков (уж не считая, как прежде того они **все** были палачами беспартийных)» (V, 119).

Сталину отведена в истории ГУЛАГа роль режиссера. Он и назван писателем «усатым Режиссером» (V, 371). Используя понятия театрального реквизита и антуража, Солженицын пишет о трагических событиях в истории народа как срежиссированном спектакле со своими декорациями, суфлерами, минирежиссерами, «штукатуркой грима» (V, 377). О спектакле величественном по масштабу и циничном по сути. Однако виноваты не только Режиссер и его помощники, но и общество в целом с его «привычкой к покорности» (V, 131).

Один из главных вопросов, который мучит писателя, сформулирован так: кто у истоков — «курица или яйцо? люди или система?» (V, 268). По-видимому, одно не отделимо от другого: система создавалась людьми — «сытыми, обмундированными, неторопливыми», десятилетиями лет и не в спешке (V, 435).

Ключевая проблема солженицынского повествования по своей сути этическая, сопряженная с пониманием добра и зла. Зло не сводится к внешним обстоятельствам, к социальной системе. Один и тот же человек в разных жизненных ситуациях, в разные возрасты бывает совсем разным человеком: «То к дьяволу близко. То и к святому» (V, 151). Линия, разделяющая добро и зло, считает Солженицын, проходит «не между государствами, не между классами, не между партиями, — она проходит через каждое человеческое сердце... Линия эта подвижна, она колеблется в нас с годами. Даже в сердце, объятom злом, она удерживает маленький плацдарм добра. Даже в наидобрейшем сердце — неискоренный уголок зла» (VI, 516).

Поэтому при всей насыщенности фактами (привлечением писем, свидетельских показаний, дневниковых записей, мемуаров и т.п.), повествование в высшей степени философично. Например, житейский вопрос — нужно ли будить соседей, когда, арестованный, спускаешься по лестнице, или, напротив, следуя советам конвоиров, идти на цыпочках (V, 21) — поднимается до высоты нравственной проблемы: «Кто виноват?». И, наоборот, справедливость отвлеченных философов проверяется поведением обычных людей в конкретных ситуациях: молодые и здоровые конвоиры заставили одноногого арестанта вползти в грязную уборную и при этом хохотали. Солженицын иронично замечает: «Это, кажется, названо “культ личности Сталина”?» (V, 442).

Так, одной из психологических «загадок» и причин несокрушимости ГУЛАГа является, по Солженицыну, согласие жертв вести себя «как можно благороднее»: не то что сопротивляться, но по лестнице спускаться на цыпочках, «как велено», чтобы соседи не слышали (V, 21). «И почти все, подавляюще, держались именно так: малодушно, беспомощно, обреченно» (V, 20). «Мы просто заслужили все дальнейшее» — таков один из горьких выводов писателя (V, 21).

Структурирует повествование идея *движения*. У Солженицына движение не только тотально, но и многообразно. Текут уподобленные могучим сибирским рекам Енисею и Лене *потоки* репрессированных, разделяющиеся на свои «рукава», «ручейки», «стоки», «желобки» и т.п. Идут поезда — «Корабли Архипелага» — со своими закрытыми вагон-заками, плывут арестантские баржи, рычат моторы «воронков». Все время кого-то ссаживают, «втискивают, пересаживают». Процесс этот не остановим, ГУЛАГ осуществляет свою адскую работу все время, во всякую минуту, «во всякий день».

Однако движению по горизонтали, несущему неволю и смерть, трансформирующемуся в *антипуть* с его ямами, обвалами, спусками в преисподнюю, у Солженицына противостоит духовное движение по вертикали, восхождение к ценностям горнего мира. Мотив подъема в гору, к небу — сквозной в «опыте художественного исследования». Автор неоднократно об этом говорит: «Сыпятся камни из-под наших ног. Вниз, в прошлое. Это прах прошлого. Мы поднимаемся» (VI, 509).

Множественное число «мы» не случайно. Оно указывает на тех многих эзков, кому удалось отстоять свое «я», спасти душу от растрепанности. Немало страниц Солженицын посвящает «противостоянию души и решетки» (V, 432). В четвертой главе, которая так и называется «Душа и колючая проволока» (это своеобразный духовный эпицентр книги), в традициях житийного жанра рассказано о судьбах Анны Петровны Скрипниковой, Степана Васильевича Лоцилина, священника и философа Павла Александровича Флоренского.

Солженицын как бы видел мерцающий свет, который со временем, «как нимб святого, начинает испускать душа одиночного арестанта» (V, 431). И часто Провидение приходило таким людям на помощь. Показателен в этом отношении пример с астрофизиком Николаем Александровичем Козыревым, которому неизвестно как и почему в один прекрасный день швырнули в камеру-одиночку столь необходимый «Курс астрофизики», давший ученому шанс продолжить свои изыскания. «Мистический приход» книги «освободил пути для работы, продолженной в норильском лагере» (V, 431–432).

Особенно стойкими чаще всего оказывались простые верующие люди, отказывавшиеся носить номера — «печать сатаны». Так, некая ста-

рушка-христианка без имени, арестованная за то, что прятала бежавшего из ссылки митрополита, на допросах вела себя героически, прямо заявила своим мучителям: «Вы... боитесь меня убить (“цепочку потеряют”). А я — не боюсь ничего! Я хоть сейчас к Господу на ответ!» (V, 120). Солженицын убежден в том, что личность духовно уже сформировавшуюся, имеющую прочный нравственный стержень, растлить невозможно.

Авторское присутствие в эпопее многообразно. В первую очередь автор проявляет себя как писатель, опирающийся на силу воображения, художественную интуицию, догадку, ощущение. Он активно использует символы и метафоры в изображении действительности. Это нашло отражение как в самом названии произведения, так и в обозначении его частей и конкретных глав: «Тюремная промышленность», «История нашей канализации», «Персты Авроры», «Корабли Архипелага», «Архипелаг дает метастазы», «Мужичья чума», «Душа и колючая проволока» и т.п.

Автор выступает в роли историка, летописца, публициста, комментатора, моралиста. Кроме того, он присутствует в произведении и как реальная личность, Александр Исаевич Солженицын — бывший артиллерийский капитан, арестованный за вольнодумство в переписке. Изображение судьбы биографического автора, его духовного становления, составляет одну из сквозных сюжетных линий всего повествования. По мнению В. Астафьева, «Архипелаг ГУЛАГ» велик потому, что весь «пронизан самоиронией, которая всегда была свойственна великой русской литературе... Автор прежде всего самоироничен. Александр Исаевич себя просто не щадит»⁴.

И действительно, автор откровенно вспоминает о слабостях и ошибках: просил, например, уголовников согнать с нижних нар таких же зеков, как он сам; в особлаге пытался стать «придурком», чтобы освободиться от общих работ; неудачно руководил бригадой блатных и т.п. «В упоении молодыми успехами я ощущал себя непогрешимым и оттого был жесток. В переизбытке власти я был убийца и насильник. В самые злые моменты я был уверен, что делаю хорошо...» И только на «гниющей тюремной соломке» многое было понято, Солженицын ощутил в себе «первое шевеление добра» (VI, 516). Вот почему автор «Архипелага ГУЛАГ», удивляя многих, заявляет: «Благословение тебе, тюрьма!» (VI, 517). Как верно заметил В. Сендеров, «Архипелаг ГУЛАГ» можно назвать «средневековой мистерией о ввержении человеческой души в ад и победе над ним»⁵.

В «лагерной» прозе Солженицына важное место занимает роман **«В круге первом»**, имеющий семь редакций. Работа над произведением была начата еще в ссылке в 1955 г., а завершена в 1958 г. (3-я редакция).

В 1964 г. писатель, надеясь опубликовать роман в «Новом мире», предложил журналу его «облегченный» вариант (5-я редакция), однако попытка не удалась. В 6-й, восстановленной редакции «В круге первом» был опубликован на русском языке в США (1968). В том же году появилась 7-я, окончательная редакция романа в составе 96 глав.

Действие произведения разворачивается в конце 1949 г. в течение почти трех суток. Опираясь на принцип достоверности, писатель отражает реальные события тех лет.

В «Круге первом» несколько ключевых сюжетных линий. Одна из них связана с судьбой дипломата Володина. Располагая информацией о том, что советская разведка в Нью-Йорке должна получить секрет производства атомной бомбы и считая, что сталинский тоталитаризм несет опасность всему миру, дипломат звонит в посольство США и предупреждает о готовящейся акции. Звонок Володина является сюжетной завязкой. Он записан сотрудниками МГБ на магнитофонную ленту, которая передается в акустическую лабораторию тюремного НИИ (Марфинскую «шарашку») с целью определить звонившего по голосу. Основные сюжетные события так или иначе связаны с «шарашкой», куда доставлены из различных лагерей лучшие интеллектуалы для разработки по заданию МГБ и самого Сталина секретной звукоаппаратуры.

Сделав эпицентром событий спецтюрьму Министерства госбезопасности, Солженицын перемещает действие на дачу Сталина, в кабинет министра МГБ Абакумова, в квартиру московского прокурора Макарыгина, в комнату свиданий Лефортовской тюрьмы, в общежитие аспирантов МГУ, в домик «тверского дядюшки» Володина Авенира, в подмосковную деревню Рождество. Писатель намеренно раздвигает рамки повествования, стремясь показать жизнь советского общества в целом, представителей его основных слоев — от вождя всех народов до простого крестьянина.

В композиционном отношении роман «В круге первом» — на редкость стройный. Солженицыну удалось найти такие сюжетные линии, которые позволили запечатлеть соединяющиеся друг с другом «круги» сталинской действительности конца 1940-х годов: черную работу МГБ, аскетическое бытие интеллектуалов марфинской «шарашки», горестные ожидания их жен, чиновников МИДа, тихую провинциальную жизнь и т.д.

В жанровом отношении это разновидность идеологического романа с особым в нем значением диалога и спора. Основные герои повествования — Нержин, Рубин, Сологдин — предстают духовно и мировоззренчески сложившимися личностями, которые обрели истину и в своих практических действиях руководствуются ею. Это отчетливо выраженные «идеологи», носители определенного мировоззрения, реализующие,

утверждающие себя «прежде всего через выражение своих идеологических позиций»⁶.

Перед каждым из них стоит проблема нравственного выбора: первый путь — подчиниться властям и отдать свои способности тоталитарной системе и таким образом обеспечить себе место в относительно благополучной подмосковной «шарашке»; второй путь — не запятнав совести, сохранив внутреннюю свободу, решительно отказаться от сотрудничества с системой насилия, что автоматически влечет за собой отчисление из спецтюрьмы, пересылку в один из лагерей ГУЛАГа с гибельными условиями существования.

Нержину — автобиографическому персонажу, за которым во многом стоит сам Солженицын, — делают заманчивое предложение, и в случае успешного выполнения важного задания МГБ ему обещают досрочное освобождение, чистый паспорт, квартиру в Москве. Однако герой решительно отказывается, чем обрекает себя на общий лагерь, а возможно, и на смерть.

Свое человеческое достоинство сохраняют также заключенные Бобынин, Хоробров, Герасимович и другие.

Иной путь избрал Лев Рубин (за ним стоит реальная фигура — друг Солженицына, в последующем диссидент Лев Копелев). Будучи человеком порядочным и талантливым, он вместе с тем оказался фанатичным приверженцем марксизма, коммунистических идеалов. Поэтому герой осознанно, из «идейных» соображений работает на тех, кто арестовал его самого. Своим нравственным долгом он считает изловить всех извратителей и врагов социализма. Вот почему он увлеченно, со старанием берется «вычислить» дипломата, позвонившего в американское посольство.

Иной точки зрения придерживается Сологдин. Как и его прототип инженер Дмитрий Панин, он является верующим человеком, противником советской власти: именно в деятельности большевиков Сологдин усматривает те разрушительные силы, которые уничтожают Россию. Отличительная особенность этого героя — в его силе духа. Не случайно в произведении неоднократно акцентируется внимание на его «иконном» лике, на внешнем сходстве с русским полководцем и святым Александром Невским.

Будучи по своему происхождению дворянином, а по внутренней сути рыцарем, нравственным максималистом, Сологдин высочайшие требования предъявляет и к собственному народу, в споре с Рубиным называя Россию «страной рабов». Эти «серые, грубые существа, беспросветно тянущие упряжку» (II, 119), этот «обезбоженный» народ рабов «достойн ли жертв?» (II, 190). Не видя, ради кого можно пожертвовать собой, Сологдин после размышлений и колебаний идет на компромисс

с совестью, решается отдать системе насилия изобретенный им шифратор.

Общеизвестно, что Солженицын истоки нравственности народа усматривает в крестьянстве. Не случайно писатель крупным планом показывает мужика Спиридона — дворника из эков, который, невзирая на воздействие неблагоприятных исторических обстоятельств, сумел остаться цельной личностью, сохранил твердые представления о добре и зле, правде и лжи, жестокости и милосердии. На вопрос рефлектирующего Нержина: мыслимо ли «человеку на земле разобраться: кто прав? кто виноват?» — Спиридон дает совершенно ясный ответ: *«Волкодав — прав, а людоед — нет!»* (II, 136).

Важное место в системе образов романа занимает Иннокентий Володин. До своего духовного перелома он был вполне преуспевающим благополучным советским дипломатом, гордившимся своим отцом — героем гражданской войны. Прозрение Володина вызвано знакомством с архивом умершей матери, в дневниках и письмах которой он открыл для себя новый мир с его общечеловеческими понятиями Истины, Добра, Красоты, необходимости проявлять жалость, сострадание к ближнему. В двадцать восемь лет поняв, что он действовал в мире перевернутых нравственных ценностей, «ничем не больной, Иннокентий ощутил во всей своей и окружающей жизни какую-то тупую безвыходность» (II, 63).

Важной вехой на пути духовного перерождения Володина стала его поездка в Тверь к дяде Авениру, от которого он узнал подлинную историю октябрьского переворота, открыл для себя истину: пролетариат отнюдь не является передовым классом общества. Отвергнув догмы марксизма-ленинизма с его узкоклассовым пониманием человека, молодой дипломат встает на путь борьбы со сталинской тиранией. Однако поступок Володина — его звонок в американское посольство — не может однозначно восприниматься как героический. Если руководствоваться христианской моралью, то следует признать, что в основе действий дипломата так или иначе лежит предательство, причем не только по отношению к Сталину и тоталитарной системе. Ведь Володин стремился «обеспечить» монополию на обладание атомной бомбой США — страны, которая за четыре года до описываемых в романе событий превратила в пепел японские города Хиросиму и Нагасаки⁷.

Всеохватывающим и всеопределяющим в идейно-образной концепции Солженицына выступает понятие «не-свободы». В самом заглавии романа уже содержится указание на строгую очерченность, пространственную ограниченность, невозможность вырваться из заколдованного круга — системы насилия и подавления.

Несвободными оказываются не только эки «шарашки», но так или иначе все действующие лица повествования, включая самого Сталина.

Это хорошо показано в сцене приема вождем министра госбезопасности Абакумова. «Абакумов просительно перегнулся и ждал. Да, он весь был в руках Вождя, но отчасти — и Вождь в его руках... Сталин сам себя (и все ЦК) включил в систему МГБ — все, что он надевал, ел, пил, на чем сидел, лежал — все доставлялось людьми МГБ, а уж охраняло только МГБ. Так что в каком-то искаженно-ироническом смысле Сталин сам был подчиненным Абакумова. Только вряд ли бы успел Абакумов эту власть проявить первый» (I, 138).

Преобладающим чувством, которое захлестнуло всех и вся, общество в целом, было чувство страха. Как это ни парадоксально, у Солженицына особенно боятся те, кто имеет реальную власть. Полковник госбезопасности Яконов, наводящий страх на эков «шарашки», боится министра Абакумова. В свою очередь, могущественный Абакумов, державший все общество в состоянии трепета, буквально «дрожит» в приемной Сталина: «не посмел идти дальше» (I, 137); «перегнувшись, стоял и ждал дюжий министр» (I, 138); «...чуть приподнялся на напряженных ногах, и от напряжения они задрожали в коленях» (I, 147).

Однако сам всесильный, казалось бы, Сталин также пребывает в состоянии страха. Боясь покушения, он наглухо изолировал свое жилище от внешнего мира: в кремлевской спальне вовсе не было окон; окно кабинета задвигалось металлической шторой, хотя стекла были непробиваемы; дверь оборудована дистанционным запором, невзирая на то что за нею дежурил верный секретарь Поскребышев.

Как это ни парадоксально, ощущением свободы в романе обладают эки «шарашки», внешне зависимые, но сохранившие свое «я», свою духовную силу Нержин, Сологдин, Бобынин, Герасимович, Хоробров и др. Находящиеся в тюремном заточении, они не утрачивают внутренней гармонии. Им даже свойственно, как ни странно, чувство полноты жизни. Так, например, «затоптаный в грязь», «ничтожный бесправный раб» Сологдин ощущает в душе «нерушимый покой», глаза его сверкают, «как у юноши», «распахнутая на морозце» грудь вздымается «от полноты бытия» (I, 175).

Для понимания психологии свободных в тюремном заключении людей крайне важен разговор эка Бобынина с министром госбезопасности Абакумовым. Талантливый инженер Александр Бобынин осужден на максимальный срок — 25 лет. Имущества у него «всего на земле — носовой платок», ему нечего терять, поэтому, нисколько не боясь могущественного министра, он прямо ему заявляет: «...Вы сильны лишь постольку, поскольку отбираете у людей **не все**. Но человек, у которого вы отобрали **все** — уже не подвластен вам, он снова свободен» (I, 101).

Свобода Бобынина, как и всех сохранивших чувство независимости эков, — это свобода аскета, лишённого дома, семьи, близких, всего того, что составляет полноту человеческого бытия.

Солженицын, стремясь к емкому, обобщенному показу психологии героев, прибегает к символическому изображению. В романе возникает образ тюрьмы как замка, в котором личность сохраняет свое «я», свою индивидуальность. Не случайно центральная глава романа (его духовный эпицентр) называется «Замок святого Грааля». И Бобынин, и Нержин, и Сологдин, и Рубин ведут борьбу с машиной насилия в условиях полного отречения от быта. Преодолевая лишения, они, образно говоря, поднимаются по узкой крутой горной тропе к высокому перевалу, с которого и становится виден «святой Грааль», т.е. истина и красота духа.

Действующие лица солженицынского романа, как бы не всегда отдавая себе отчет, пытаются найти за внешней абсурдностью бытия высший исторический и нравственный смысл. Понимая противоестественность тех форм, в которых проходит их интеллектуальная деятельность, герои, подобные Нержину, вольно или невольно, осознанно или неосознанно приходят к признанию их оправданности и, более того, наполненности их высоким нравственным и историческим содержанием.

«Тебе идет здесь», — сказала жена Нержину при свидании. Герой раздумывает: «Ему идет быть в тюрьме! Это правда. По сути вовсе не жаль пяти просиженных лет. Еще даже не отдался от них, Нержин уже признал их для себя своеобразными, необходимыми для его жизни. Откуда ж лучше увидеть русскую революцию, чем сквозь решетки, вмурованные ею? Или где лучше узнать людей, чем здесь? И самого себя? От скольких молодых шатаний, от скольких бросаний в неверную сторону оберегла его железная предугазанная единственная тропа тюрьмы!» (I, 331).

Все это позволяет герою подняться над бытом и посмотреть на него с точки зрения всеобщей истории. Такой взгляд, с одной стороны, высвечивает извечную «загадку» человеческого «я», о которую разбивались многие социальные эксперименты, с другой — обнажает древнейший природный инстинкт самовыживания, в данном случае не только физического, но и интеллектуального. Взятое в совокупности проявленное поведение героев предстает как акт самосознания, т.е. выступает в единстве двух основных измерений — человек и история, судьба человека рассматривается не просто как предмет или цель истории, но как сама история.

Сологдин, собеседник и во многом единомышленник Нержина, рассуждает: «Как относиться к трудностям?.. В области неведомого надо рассматривать трудности как скрытый клад! Обычно: чем труднее, тем полезнее. Не так ценно, если трудности возникают от твоей борьбы с самим собой. Но когда трудности исходят от увеличившегося сопротивления предмета — это прекрасно!! ... Неудачи следует рассматривать как необходимость дальнейшего приложения усилий и сгущения воли. А если усилия уже были приложены значительные — тем радостнее не-

удачи! Это значит, что наш лом ударил в железный ящик клада!!» (I, 186).

Сам Нержин, думая о том, как выстоять и выдержать оставшийся срок, считает, что помимо прочего надо «лишь постоянно себе напоминать: тюрьма не только проклятье, она и благословенье» (I, 183).

В свете сказанного становится понятным, почему основное место в разговорах обитателей «шарашки» занимает не тема переносимых страданий и лишений, а тема счастья. «Смысл жизни?.. Счастье?» — спрашивает Нержин и отвечает: «Когда очень-очень хорошо — вот это и есть счастье, общеизвестно... Благословение тюрьме!! Она дала мне задумать-ся. Чтобы понять природу счастья, — разреши, мы сперва разберем природу сытости... Сытость совсем не зависит от того, сколько мы едим, а от того, как мы едим!» Такое счастье, по мнению героя, проистекает не от объема получаемых внешних благ, но целиком «от нашего отношения к ним» (I, 45—46).

В итоге зэк Нержин поднимается до высшего понимания счастья, которое состоит в отрицании самой возможности достижения земного рая: «Счастье непрерывных побед, счастье триумфального исполнения желаний, счастье полного насыщения — есть *страдание*! Это душевная гибель, это некая непрерывная моральная изжога! Не философы Веданты или там Санкья, а я, я лично, арестант пятого года упряжки Глеб Нержин, поднялся на ту ступень развития, когда плохое уже начинает рассматриваться и как хорошее, — и я придерживаюсь той точки зрения, что люди сами не знают, к чему стремиться» (I, 47).

Тем не менее было бы в высшей степени антиисторично и безнравственно усматривать в повествовании Солженицына даже малейшие оттенки оправдания гулаговской системы. Бесспорно, опыт интеллектуалов подмосковной «шарашки», наблюдения и выводы, сделанные самим писателем, бесценны. Но бесценны они потому, что *вопреки* ГУЛАГу, его дьявольской способности нивелировать человека, они доказывают мысль о самоценности и неуничтожимости человеческой жизни во все ее мгновения, пусть даже самые «бесполезные» с точки зрения официальных ценностей.

К середине 1960-х годов относится работа Солженицына над повестью «**Раковый корпус**», хотя задумана она была еще весной 1955 г. в Ташкенте, в тот самый день, когда писателя выписали из онкологического диспансера. Первые издания произведения вышли в 1968 г. за рубежом — в Париже и Франкфурте.

В «Раковом корпусе» палата для онкологических больных, людей различных социальных, возрастных и национальных характеристик, представлена Солженицыным как микро модель советского общества в целом. Этически дифференцируя своих героев, автор исходил из непри-

емлемого для официальной литературы (которой предписывалось быть оптимистической) критерия: отношение к собственной скорой смерти. Олег Костоглов, прообразом которого отчасти явился сам автор, резонно замечает: «Если *здесь* о смерти не поговорить, где ж о ней поговорить?» (IV, 124).

Солженицын поставил своих персонажей в экстремальную («пороговую») ситуацию: на грань небытия. И подобный тематический поворот предопределил жанровое своеобразие повествования: «Раковый корпус» — философско-психологическая повесть (что, разумеется, не заглушает, а, напротив, усиливает ее социальное звучание).

«Но ведь у меня — не рак, доктор? У меня ведь — не рак?» (IV, 5) — с надеждой, вслух или про себя вопрошал почти каждый больной. Между тем переполненные тесные палаты, истертый ногами цементный пол, изношенное застиранное белье, невероятное количество процедур и операций, усталый (и потому часто бесцеремонный) медперсонал свидетельствуют об обратном.

Более того, страшной болезнью поражена вся страна: раковая опухоль тоталитаризма пустила свои метастазы во все слои общества, отравила страхом сознание, изуродовала психику. Но это вовсе не означает конца света. Апокалиптические мотивы пронизывают повествование, но не исчерпывают его. Сам автор пояснял: «Это преодоление смерти жизнью, прошлого — будущим, я по свойствам своего характера иначе не взялся бы и писать»⁸. Но, еще раз подчеркнем, — жизнеутверждающий пафос художника не имел ничего общего с казенным оптимизмом.

Солженицын любит «парных» героев, чаще всего идеологических антиподов, которые противостоят друг другу по нескольким позициям. В «Раковом корпусе» столкнулись начальник «по анкентному хозяйству» Павел Николаевич Русанов, с одной стороны, и бывший фронтовик, а ныне «административно-ссылный» Олег Филимонович Костоглов — с другой.

Русанова (с этого начинается повествование) больше всего угнетает мысль о том, что ему, важному государственному служащему, придется ложиться в клинику на общих основаниях. Он, как и его жена, — с иронией замечает автор, — «любили народ — свой великий народ, и служили этому народу, и готовы были жизнь отдать за народ. Но с годами они все больше терпеть не могли — населения. Этого строптивного, вечно уклоняющегося, унижающегося да еще чего-то требующего себе населения» (IV, 171). Действительно, Русановы нередко вспоминали свое фабричное прошлое, громко пели революционные песни. Но трамваи, троллейбусы, автобусы, где толкались при посадке рабочие в грязных спецовках и прочие дерзкие, плохо одетые люди, вызывали у них отвращение. И вот теперь болезнь, заставившая перейти порог «влажно-спер-

той» палаты, превратила чванливого чиновника в обычного больного: «В несколько часов Русанов... стал семью десятками килограммов теплого белого тела, не знающего своего завтра» (IV, 13).

У Солженицына (полностью излечившегося от рака) была своя точка зрения на природу этой болезни. Он считал, что причина смертельного недуга заключена в факторах духовно-нравственного порядка. В таком контексте чрезвычайно важное значение имеет коллективное обсуждение притчи Льва Толстого «Чем люди живы?». Обитатели палаты, в зависимости от жизненного опыта и положения, дают на этот вопрос разные ответы: «Довольствием... Зарплатой... Воздухом... Водой... Едой... Квалификацией... Родиной». Русанов без тени сомнения назидательно произносит: «Запомните. Люди живут: идейностью и общественным благом» (IV, 94–95).

Работяга-мужик, задавший этот вопрос, уже знал ответ: чистой совестью. Получалось, что он, Ефрем Поддубев, всю жизнь гонявшийся за длинным рублем, ради которого обманывал и бросал жен и детей, не жалел здоровья вверенных ему, десятнику, гулаговских заключенных, виноват в своей болезни сам.

Осторожно, не развивая эту мысль, Солженицын намекает на то, что и Русанов, незаметно для себя, подсознательно приходит к аналогичному выводу. Узнав о возвращении сосланного по его же доносу друга и возмущившись массовой реабилитацией осужденных («Какое это безумие! — возвращать их. Зачем? Они там привыкли, они там смирились...» [IV, 172]), — Русанов тем не менее понял: опухоль «между челюстью и ключицей была судьба его. Его правосудие. И перед этим правосудием он не знал знакомств, заслуг, защиты» (IV, 173–174). Через некоторое время родные увозят его, почувствовавшего обманчивое облегчение, умирать домой.

Олег Костоглотов — из тех, кого осудили и навечно сослали подобные Русанову борцы за чистоту коммунистической идеологии. В отличие от остальных, он твердо уверен в возможности «самопроизвольного исцеления» от рака и дает спасительный «рецепт»: знать правду. Больному нужна правда о его болезни, а обществу — правда о прошлом и настоящем. Знаменателен диалог между ним и прошедшей через лагерь санитаркой Еленой Анатольевной. Она советуется: как воспитывать сына? «Нагружать всей правдой? Да ведь от нее и взрослый потонет! Ведь от нее и ребра разорвет!» Олег, не колеблясь, отвечает: «Нагружать правдой!» (IV, 406).

Знание реального положения дел помогло герою покинуть Тринадцатый раковый корпус исцеленным (правда, не без ущерба: вследствие лечения гормональными препаратами он лишился возможности завести семью). Тем не менее смерть отступила.

Значительную идейно-художественную нагрузку несет образ интеллигента Шулубина, занимающего как бы промежуточное положение между антагонистами Русановым и Костоготовым. Его болезнь может быть воспринята как возмездие за 25-летнюю покорность. «Вас казнили, — говорит он Олегу, — а нас заставляли стоя хлопать оглашенным приговорами. Да не хлопать, а — требовать расстрела, **требовать!** ... Надо было признать *ошибки*? Я их признал! Надо было отречься? Я отрекся! Какой-то процент ведь уцелел же? Так вот я попал в этот процент» (IV, 368, 372). Для героя прозрение наступило, но не полное. Перед тяжелой операцией он доказывает собеседнику необходимость «нравственного социализма» в России. Тем не менее в уста этого персонажа писатель вложил признание, вскрывающее метафизическую основу прошлого человеческого существования: «...я так ясно чувствую: что во мне — это не все я. Что-то уж очень есть неистребимое, высокое очень! Какой-то осколочек Мирового Духа» (IV, 411).

Это признание вполне согласуется с общим символично-философским измерением повести на всех уровнях: от названия до отдельных эпизодов и сцен.

Замысел эпопеи «**Красное колесо**» (главного творения писателя) восходит к 1936–1937 гг., реально произведение создавалось в 1969–1990-е годы. Солженицын ставил перед собой сверхзадачу восстановить нашу усеченную цензурой, искаженную советской идеологией, «уворованную историю»⁹. Но если по первоначальному предположению эпицентром должен был стать октябрь 1917 г., то в окончательном варианте точкой отсчета явились Февральская революция и предшествовавшие ей события.

Жанровое своеобразие произведения определил сам А. Солженицын в подзаголовке: «Повествование в отмеренных сроках». Это роман-исследование, включающий в себя различные пласты и уровни изображения: художественно-исторический, нравственно-философский, публицистический и т.д. «Красное Колесо» при своей внешней громоздкости, многомерности — произведение в композиционном плане прозрачное. Сосредоточив внимание на ключевых поворотных исторических событиях 1914, 1916, 1917 гг., писатель прибегает к оригинальному приему выделения сюжетно завершенных тематико-хронологических блоков, названных автором «узлами». «Такую грандиозную вещь, — пояснял Солженицын, — невозможно написать «в лоб» — это был бы бесчисленный ряд томов... Я пришел к выводу, что надо писать эту эпопею методом узлов. В математике есть такое понятие узловых точек: для того чтобы вычерчивать кривую, не надо обязательно все точки ее находить, надо найти только особые точки изломов, поворотов и повторов, где кривая сама себя снова пересекает, — вот это и есть узловые точки.

И когда эти точки поставлены, то вид кривой уже ясен. И вот я сосредоточился на узлах, на коротких промежутках, никогда не больше трех недель, иногда — две недели, десять дней... А в промежутке между узлами я ничего не даю. Я получаю только точки, которые в восприятии читателя соединяются потом в кривую»¹⁰.

«Красное Колесо» состоит из четырех «узлов» общим объемом более шести тысяч страниц.

В первом «узле» («Август Четырнадцатого») в центр повествования выдвинуты фигуры генерала Самсонова, реформатора Столыпина и царя Николая II. В следующем «узле» («Октябре Шестнадцатого») основное внимание сосредоточено на событиях в правительстве и Государственной Думе, в стане большевиков. В «Марте Семнадцатого» запечатлены «уличные сцены в Петрограде», стихия народной массы, борьба за власть представителей Временного правительства и Думы, большевиков. В последнем «узле» («Апреле Семнадцатого») показан заключительный этап перед Октябрьским переворотом, когда большевиками был взят курс на вооруженное восстание. По замыслу, повествование должно было дойти до 1922 г., когда «все последствия революции уже закованы в железные колени» и страна начала свое движение «по этим жестоким рельсам» (С. 154).

В своем произведении, которое писатель называл не романом, а эпосом, он использует разнообразные формы повествования. Это, во-первых, «газетные монтажи», имеющие смысл «сгущенного действия и предупреждения»; во-вторых, «форма прямого документа»; в-третьих, «форма обзорных глав», в которых воспроизводятся ключевые «военные действия», прослеживается «история некоторых партий», раскрываются судьбы исторических деятелей и т.п. Так, например, во втором томе «Августа Четырнадцатого» вся жизнь и деятельность А.П. Столыпина даны «обзорной главой». Обзорные главы графически выделены в повествовании, набраны мелким шрифтом (петитом) с той целью, чтобы «более нетерпеливый читатель мог через них перескочить» (С. 160—162).

Кроме того, автор «Колеса» специально, в зависимости от «темпа исторических событий», прибегает к приему чередования длины глав. Например, в «Августе Четырнадцатого» есть длинные и «очень длинные» главы (о царе Николае II); в «Марте Семнадцатого», когда темп революционных событий стремительно усиливается, главы «крошечного объема» следуют «с бешеной быстротой» друг за другом в хронологической последовательности. Есть и «ЧИСТО ФРАГМЕНТАРНЫЕ ГЛАВЫ», состоящие из отдельных эпизодов и создающие эффект «мелькания» (С. 162).

Для усиления динамики Солженицын в «Красном Колесе» использует прием «киноэкрана». По словам автора, «это самое настоящее кино, но написанное на бумаге. Я его применяю в тех местах, где уж очень

ярко и не хочется обременять лишними деталями... Если картинку показать — все передает!» (С. 162). При чтении «экранных» частей повествования следует иметь в виду, что в соответствии с авторской волей знак = означает монтажный стык, полную «смену кадра».

Приведем пример «экрана» из третьего «узла» «Март Семнадцатого». Речь идет о том, как революционно настроенная толпа расправляется с гербом государства Российского.

= И кучка народа с красными лоскутами на грудях,
на шапках

стоит и смотрит,
с одобрительным гулком <...>

= И — еще орел, выступающий из вывески,
и — еще его молотком! <...>

= Еще орел!

И — еще молотком! <...>

= Навалено осколков. И целых орлов.

Прикладами их добивают на снежном тротуаре.

Ногами ломают и топчут.

Хохот толпы, и возгласы — а ну, поддай!

= А дворники метлами подметают, подметают... (VII, 127)

То, что среди учителей Солженицына неизменно указывают Л. Толстого, конечно, справедливо. Как и в романе-эпопее «Война и мир», у Солженицына идет речь о судьбах не отдельных лиц, даже не отдельных социальных слоев, а России в целом. Однако, в отличие от слитного, не «атомарного» текста «Войны и мира», в «Красном Колесе» каждое предложение «жаждет само стать романом, претендует на автономность, самодостаточность»¹¹.

Более того, довольно часто Солженицын прибегает к резкой ритмизованной прозе в духе Е. Замятина и Б. Пильняка (в поэзии может быть названа М. Цветаева). Огромное монументальное эпическое полотно Солженицына насквозь ритмизованно, может прочитываться как единый стихотворный текст.

«Красное Колесо» — многогеройная эпопея. Так или иначе в ней фигурируют представители всех основных политических партий: большевики, меньшевики, эсеры, кадеты, монархисты. Писатель дает «всю вертикаль»: от простого солдата, крестьянина или рабочего до государя. И все-таки главным героем является *время*. «Время! вот в чем тот признак и принцип, по которому автором отобраны события...», — отмечал С.П. Залыгин¹².

Принцип исторической достоверности, не отменяя вымысла вовсе, все же оставляет ему мало места. На страницах произведения появляются Николай II и его семья, Верховный Главнокомандующий великий

князь Николай Николаевич, Гучков, Корнилов, Керенский, Милуков, Ленин, Каменев, Зиновьев, Троцкий. В романе действует и писатель Ковынев. Его прототипом явился донской казак Федор Крюков, которого Солженицын считает автором «Тихого Дона».

Не забыл Александр Исаевич и своего отца, выведенного под именем Сани Лаженицына. По своему типу это герой-правдоискатель. Саня ищет истину, смысл человеческого бытия, размышляет над вечными ценностями духа. Обожевляя Л. Толстого, он, еще будучи гимназистом, совершил своеобразное паломничество из Ставропольской губернии в Ясную Поляну (как и его прототип И. Солженицын). На свой вопрос «Какова жизненная цель человека на земле?» он получил ответ великого писателя и моралиста: «Только любовью служить добру. И через это создавать Царство Божие на земле» (I, 23).

Саня, наблюдая жизнь у себя на юге и не видя «всеобщего взаимного доброжелательства», предлагает предусмотреть «какую-то промежуточную ступень, с каким-то меньшим требованием — и сперва на нем пробудить людей ко всеобщему благожелательству» (I, 23). Не поняв нравственной максимы своего кумира, Саня добровольцем уходит на фронт биться за «веру, царя и Отечество».

Подобно Лаженицыну, героем-правдоискателем предстает офицер-интеллигент Георгий Воротынцев. Происходивший от «угасшего рода бояр» Воротынских (I, 439), он наделен лучшими качествами: честностью, благородством, независимостью суждений, «рыцарственным, преклоненным отношением к женщине» (I, 126).

Штабной полковник, представитель Ставки, которого лично знает и высоко ценит Верховный Главнокомандующий, Воротынцев не привык прятаться: он сам идет навстречу опасности, предпочитает быть в гуще сражений, там, где войскам приходится труднее всего. Это человек явно рассудочного склада, живущий умом, доверяющий рассудку, способный к глубокому анализу и обобщениям. Характером и поведением он напоминает Андрея Болконского (ориентация Солженицына на Л. Толстого в данном случае сомнений не вызывает). Главное, что отличает героя «Красного Колеса», — это чувство высочайшей ответственности за происходящее в России. Живой свидетель трагической гибели армии Самсонова, потери десятков тысяч русских людей, Воротынцев на совещании в присутствии Верховного Главнокомандующего и высокопоставленных лиц, смело назвал истинные причины, стратегические просчеты, приведшие к катастрофе. В этом поступке ярко раскрылась нравственная красота героя-интеллигента, для которого честь и совесть всегда выше собственного преуспеяния и благополучия.

Воротынцев — сильная, одухотворенная личность, не случайно он выбирает себе в ординарцы солдата Арсения Богатырева. В «говорящей»

фамилии персонажа уже содержится указание на русское богатырство. Арсений — закаленный, испытанный в сражениях боец, на которого можно положиться в самых трудных, экстремальных обстоятельствах. «Коли надо — все можно» (I, 441), — заявляет герой, готовый три месяца перебиваться в немецком окружении лесными «кореньями да ягодами» (I, 441). Арсений Богатырев явился воплощением народного характера с такими его качествами, как надежность, основательность, долготерпение, неприхотливость в условиях войны.

И все-таки главную свою задачу писатель усматривает не в углубленном психологическом анализе, а в воссоздании глобальных исторических процессов начала XX в., борьбы тех ключевых идей эпохи (социально-политических, нравственно-философских, экономических и т.д.), которые обусловили определенное развитие истории. Поэтому главным в эпопее является не традиционное столкновение характеров, выявление индивидуальностей, а противоборство идей, общественных позиций, политических воззрений, в конечном счете определивших направление движения русской истории.

Поэтому в художественной характерологии «Красного Колеса» проявляется подчас некоторая заданность и схематичность. Она сказалась, например, в обрисовке государя Николая II. «Слишком христианин, чтобы занимать трон» (VII, 581) — в этом принадлежащем то ли самому автору, то ли его герою суждении заключен явно оценочный смысл. В нем проступает некая двойственность: с одной стороны, характеристика позитивна, но с другой — содержит намек на то, что Николаю II не следовало бы претендовать на российский престол.

П. Паламарчук, известный исследователь творчества Солженицына, справедливо говорит о том, что «царские» главы, особенно начальные, вызывают огорчение и несогласие. «Пользуясь своим методом “вживания изнутри” в героя, писатель как бы не сделал различия и для лица, которое испокон века почиталось народным сознанием как воплощение души и воли нации». Николай II сознательно избрал жертвенную гибель, «отказавшись за себя и семью покинуть Родину. С какой бы точки зрения ни смотреть на трагедию царской семьи — событие это все-таки остается трагедией, далеко для соотечественников не безразличной»¹³.

Между тем в «Красном Колесе» вольно или невольно проступает «заземление», снижение в раскрытии образа царя. В груди Николая, — пишет Солженицын, — «разгоралась гордость, что он был единственный человек на земле, кто мог изменить ход войны в Африке на гибель Англии» (II, 368); император почему-то не любит возражений советников: «Тем всегда и неприятные, что возражают» (II, 368) и т.п. Реальный облик Николая II подчас не согласуется с его характеристикой в

эпопее. Хорошо известны высочайшая ответственность, щепетильность царя в выполнении своего долга, его врожденная деликатность, чувство такта и меры. Автору же исторического полотна не удалось избежать соблазна иронически преподнести домашний дневник и переписку императора, чтобы читатель удивился, как царь, занятый важными государственными делами, находит время для описания семейных событий.

На фоне подобных, не всегда убедительно обрисованных персонажей, выделяется образ Петра Аркадьевича Столыпина — в полном смысле слова положительного героя, к которому автор проявляет очевидную симпатию.

В системе образов «Красного Колеса» значительное место занимают революционеры. Для Солженицына (здесь он следует за Ф.М. Достоевским) это «бесы», которые своими идеями по переделке мира и своей практической деятельностью толкнули Россию в бездну.

Наиболее отчетливо солженицынское неприятие революционной идеологии отразилось в изображении Ленина. Особо показательны в этом плане сцены в «Августе Четырнадцатого», повествующие о ленинском решении превратить империалистическую войну в гражданскую. Автор «Колеса», воспроизводя мысли вождя мирового пролетариата, прибегает к приему саморазоблачения героя: «...что же за радость — невиданная всеевропейская война! Такой войны и ждали, да не дожили Маркс и Энгельс. Такая война — наилучший путь к мировой революции!» (I, 223). Ленин, по Солженицыну, ничего «не стыдился» (I, 222) и исповедовал мораль, противоречащую христианским и общечеловеческим этическим нормам, поражающую своим цинизмом и лицемерием. «Не будем прямо говорить “мы за войну” — но мы за нее» (I, 225). Вот почему Ленина огорчают успехи русских и, наоборот, радуют успехи противников. «**Такую** войну — не сротозейничать, не пропустить!

Это — подарок истории, такая война!» (I, 227).

В свое время советская литература гордилась множеством произведений, воспевавших вдохновителя и творца Октябрьской революции. «Ленинские» же главы в «Красном Колесе» воспринимаются как антилениниана, как недвусмысленное дезавуирование революционной идеологии и ее создателей, прямое обнажение античеловеческой сути большевизма.

«Красное Колесо» характеризуется необычайной активностью авторского присутствия. Авторская позиция, выраженная в прямой публицистической форме, в морализаторской окрашенности, структурирует произведение, придает ему единство и целостность. Автор-повествователь является сквозным героем многотомной эпопеи. Он непосредственно обращается к читателю, дает ему советы, приглашает к размышлению, сопереживанию и т.п. Как бы видя своего читателя, ав-

тор предоставляет ему полную свободу, в том числе и в объеме прочтения своей переполненной информацией книги. Об этой стороне «Красного колеса» хорошо сказал С.П. Залыгин: «Тут полная свобода, предоставленная автором читателю: примечаний множество, хочешь — читай их, хочешь — не читай; шрифты разные — опять-таки можно прочесть сокращенный, а можешь и полный вариант произведения, которое может быть учебником, а может быть и романом... Выбор, полнота прочтения не навязываются автором читателю, читатель сам может определить свой угол зрения на литературу, на историю, на саму жизнь»¹⁴.

Примером прямого обращения к читателю может быть начало 65 главы, в которой автор «приглашает погрузиться в подробности» своего очерка о Столыпине, набранного мелким шрифтом, лишь самых «любознательных» людей. «Остальные без труда перешагнут в ближайший крупный шрифт. Автор не разрешил бы себе такого грубого излома романной формы, если бы раньше того не была грубо изломана сама история России, вся память ее, и перебиты историки» (II, 167).

Голос автора-повествователя звучит так же отчетливо, как и голоса персонажей, на равных с ними. Этот голос, вплетаясь в повествование, дает о себе знать в самых разных частях текста: начале, середине, конце главы или всего «узла». Особенно часто авторскими резюме завершаются главы. Так, заканчивая ту же главу об убийстве Столыпина, автор говорит: «Выстрел — для русской истории несколько не новый. Но такой обещающий для всего XX века» (II, 247).

Средства художественного воссоздания историософии у Солженицына весьма разнообразны, среди них одна из ключевых ролей принадлежит иронии. Ироническая интонация буквально пронизывает все монументальное повествование. Солженицынская ирония базируется главным образом на противоречии между объективной исторической истиной и устремлениями многочисленных политиков и государственных чиновников (зачастую суетливыми и тщетными) по переустройству России и результатами ее преобразований.

Среди характерных приемов повествования в «Красном Колесе» следует назвать «ОТДЕЛЬНО СТОЯЩИЕ ПОСЛОВИЦЫ» между главами. Смысл данного приема раскрыл сам Солженицын: «Обычно так можно понять: какой-то дед как бы слушает мой рассказ и вдруг дает реплику. Он предыдущую главу как-то комментирует, под каким-то новым углом, что дает еще новый объем восприятия»¹⁵. Приведем некоторые из пословиц (они у Солженицына всегда «нагружены» особым смыслом): «Два горя вместе, третье пополам» (V, 333); «Недолго той земле стоять, где учнут уставы ломать» (VII, 312); «Куда ни глянь — все дрянь» (VII, 625).

Высокой степенью обобщенности обладают некоторые образы-символы, проходящие через все повествование. В первую очередь, разнообраз-

разные ассоциации вызывает образ самого «красного колеса». Это и «колесо истории», олицетворяющее гибельный путь России, дорогу к тоталитаризму, в конечном счете в бездну; и орудие казни (четвертования), и выражение крестной муки целого народа.

Исследователи отмечают также символическое значение мотивов Вавилонской башни и «мирового колодца», которые прямо указывают на конечную бессмысленность антропоцентрического бунта против Бога, а также на онтологическую неизбежность возмездия и мучительной гибели самого бунтующего человека¹⁶.

«Красное Колесо» получило в критике неоднозначную оценку. Наряду с положительными отзывами широко распространено (особенно в работах, опубликованных на Западе) мнение о том, что многотомная эпопея, на создание которой потрачены десятилетия, явилась неудачей писателя. Ж. Нива, например, именует произведение «антиэпопеей», в которой «организующее видение мира» постепенно пропадает. «Тема разрушила текст; за хаосом истории пришел хаос повествования»¹⁷.

К художественным просчетам Солженицына относят также несбалансированность документально-фактографической и собственно художественной стихий в произведении. Действительно, романное начало оказалось значительно и неоправданно потесненным научно-исследовательским пафосом. Разного рода документальная информация приобретает нередко самодовлеющее значение, поглощая собою художественную характерологию, живое слово.

Как следствие этого некогда умеренная сжатость, упругая фраза («Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор») обернулись в «Красном Колесе» неоправданными длиннотами. Динамизм как отличительное свойство повествовательной манеры Солженицына уступил место растянутости и монотонности.

Сказанное не отменяет однако того поистине титанического труда, который проделал писатель. Можно с уверенностью говорить о том, что новое видение русской истории XX столетия немыслимо без уникальной эпопеи А. Солженицына, представляющей интерес как для литературоведения, так и для исторической науки.

Сделаем некоторые выводы. А.И. Солженицын, исходящий из признания реальности бытия Бога, по своему мировосприятию религиозный писатель, основные идеи которого (неприятие революционности, сгущенный морализм, твердое различие добра и зла) базируются на традициях христианства. Запечатленная действительность при всей своей абсурдности, деформациях и искажениях, насквозь пронизана дыханием Божественного.

В то же время у автора «Архипелага ГУЛАГ» заметны отклонения от христианских догматов, обусловленные его «зашкаливающей» эмо-

циональностью: новозаветный принцип «возлюби» нередко вытесняется ветхозаветным «возненавидь врага».

Художественный мир Солженицына характеризуется доминированием моралистической функции, имеющей всеобъемлющее значение. Психологический анализ писателя так или иначе подчинен комплексу этических идей, главная из которых — развенчание тоталитаризма, протест против использования человека как средства при создании «идеальных» моделей будущего.

Автор «Архипелага ГУЛАГ» явился продолжателем гуманистических традиций русской классики XIX столетия, он стремился доказать, что человек заслуживает большего уважения. В попытках ответить на вопрос: «Можно ли остаться человеком в аду ГУЛАГа?» — Солженицын исходил из антиномичности душевных проявлений и поведения личности и давал как бы два ответа: и нельзя, и можно (точнее, должно). В самой «сердцевине» своего лагерного опыта он, по словам Ж. Нива, открыл «не мрак абсурда, но сияние смысла»¹⁸.

Сосредоточенный не на отрывочных мгновениях лагерного бытия, а на самом феномене тоталитаризма, на ГУЛАГе как *целостности в полном объеме проявлений*, А. Солженицын создал эпопею нового типа, соединив две, казалось бы, разнонаправленные стихии: художественность высочайшей пробы и фактографичность, строгий документализм.

Конечно, по сравнению с «Колымскими рассказами» В. Шаламова в «Одном дне Ивана Денисовича», «В круге первом», да и в «Архипелаге ГУЛАГ» дана в целом все же смягченная картина лагерного ада. Но объясняется это как раз тем, что писателя интересует не только ситуация «запредела», «края» жизни, но психология заключенного в ее *полном* объеме — от ареста, следствия, всевозможных пересылок до лагерного бытия с его экстремальными условиями. Отсюда — показ процессуальности, динамичности, изменчивости человеческой психологии. Вот почему автор «Архипелага ГУЛАГа» взял на вооружение прежде всего опыт Л. Толстого.

В сущности, А. Солженицын дал ту же «диалектику души», те же «драматические переходы» (Н.Г. Чернышевский) чувств, мыслей, состояний, которые свойственны толстовским персонажам. Причем это коснулось не только центрального автобиографического героя, объединяющего повествование, но и множества объективированных характеров, в конечном счете — народной жизни. Новаторство Солженицына в том, что он, основываясь на непривычном, нетрадиционном для русской классики материале (может быть, даже непредвиденном ею), соединил скрупулезный анализ психических процессов в человеке с «генерализацией», «интерес к подробностям чувства» (Л. Толстой) с грандиозным охватом внешних событий. При этом ни психологизм, ни событийность не потеряли в своем художественном качестве.

Ключевые солженицынские произведения примечательны соединением необычайной активности авторского присутствия, строгого документализма, открытой публицистичности и проникновенного лиризма. В сфере поэтики четко проступает тенденция к созданию жанровых разновидностей идеологической прозы с ее тяготением к аналитичности и обобщенности.

И. Виноградов обоснованно считает, что основу сюжетов Солженицына составляет коллизия морально-психологического свойства, необходимость нравственного выбора, действия, поступка человека в экстремальной ситуации. В центре внимания писателя оказывается акт свободного человеческого самоопределения, но самоопределения «не в духовном поиске, когда героем (и вместе с ним — автором) только еще устанавливаются критерии и цели бытия, а в решимости на поступок в отчетливо ясной, несомненной и уже принятой (если не героем, то автором) системе ценностей, когда проблема состоит уже не в духовной стратегии искания истины, а в жизненной тактике ее практического утверждения»¹⁹.

Отсюда проистекает определенная *линейность* созданных писателем характеров. Солженицынская художественная характерология базируется на моралистически твердом (порой прямолинейном) различении добра и зла. Его герои — не правдоискатели: свою правду они уже нашли и действуют с позиции обретенной истины. В этом плане проза Солженицына напоминает явление «соцреализма» с его «классицистически-героическими» параметрами измерения человека, но только как бы «наоборот»²⁰.

Своеобразие солженицынской поэтики обусловлено изначальным слиянием сугубо художественной, литературной, и математической стихий. Отталкиваясь от своего принципа «пучок плоскостей проходит через одну точку», писатель так строит произведения, что они «разом и *точечны* (во времени-пространстве) и многомерны»²¹. Отсюда — максимальная сжатость хронотопа: с утра до вечера в «Одном дне Ивана Денисовича»; около трех суток в «Круге первом»; «отмеренные сроки» в «Красном Колесе». У автора «Архипелага ГУЛАГ» сжато и время, и пространство, что обусловлено объектом изображения: тюремная камера, лагерные барак и зона, больничная палата и т.д.

Художественный мир Солженицына по преимуществу патриархален: его реальность «мужская». Женские образы, как правило, не являются характерами, они не самостоятельны, играют служебные роли. «Мужской» мир в солженицынских произведениях — это мир «испытания»: тюрьмой, раком, войной. «Все его ключевые персонажи поставлены в ситуацию отречения от самого себя и экзистенциального выбора»²².

Некоторые исследователи склонны отдельные произведения Солженицына относить к явлениям постмодернизма²³. Думается все же, автор

«Красного Колеса» в целом находится в русле традиций реализма, хотя он использовал и модернистские принципы изображения.

Стилевая манера Солженицына весьма своеобразна. Ее отличительная особенность заключается в повышенной ассоциативной образности, в сгущенной метафоричности, склонности к обобщенно-символическому изображению. Слово писателя характеризуется необычайной емкостью, множественностью значений и в то же время определенной резкостью и нервностью. Большую роль в солженицынских произведениях играет смена ритма и интонации, зачастую неожиданная, придающая авторской манере своеобразную «узнаваемость». Этому же способствует и принцип «лексического расширения», появление в текстах большого количества «странных» слов: индивидуально-стилистических неологизмов, заимствований из словаря В.И. Даля и других источников.

Ориентация Солженицына на «расширение» лексики имеет давнюю историю и носит системный характер. Выпущенный в свет писателем «Русский словарь языкового расширения» (1990) явился итогом сорокалетней работы.

Александр Исаевич Солженицын — один из классиков русской литературы XX в. Его творчество, воспринявшее традиции А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, Е.И. Замятина, существенно обогатило отечественную словесность и по праву входит в ее «золотой» фонд.

¹ *Солженицын А.И.* Бодался теленок с дубом // Новый мир. 1991. № 6. С. 8.

² *Петрова М.Г.* Александр Исаевич Солженицын (к 80-летию со дня рождения) // Изв. АН РАН. Сер. лит. и яз. Т. 57. 1998. № 6. С. 74.

³ *Солженицын А.И.* Малое собр. соч. М., 1991. Т. 5. С. 6–7. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы. Римская цифра означает том, арабская — страницу.

⁴ *Астафьев В.* Солженицын. Дорога домой // Комсомольская правда. 1989. 25 окт.

⁵ *Сендеров В.* К 70-летию Александра Солженицына (ответы на вопросы анкеты журнала «Выбор») // Вестник русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; Москва. 1988. № 3 (154). С. 102.

⁶ *Урманов А.В.* Творчество Александра Солженицына: Учебное пособие. М., 2003. С. 175.

⁷ Там же. С. 179.

⁸ *Солженицын А.И.* Бодался теленок с дубом // Новый мир. 1991. № 7. С. 145.

⁹ *Солженицын А.И.* Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках. Узел II: Октябрь Шестнадцатого. Т. 3. М., 1993. С. 72. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы. Римская цифра означает том, арабская — страницу.

¹⁰ А. Солженицын: Интервью для французской печати и телевидения // Вестник русского христианского движения. 1984. № 142. С. 153–154. Далее ссылки на это интервью даны в тексте с указанием страниц в скобках.

- ¹¹ *Елисеев Н.* «Август Четырнадцатого» Александра Солженицына — сквозь разные стекла // Звезда. 1994. № 6. С. 148.
- ¹² *Залыгин С.П.* Из записок минувшего года // Комсомольская правда. 1991. 12 янв.
- ¹³ *Паламарчук П.Г.* Москва или Третий Рим? Восемнадцать очерков о русской истории и словесности. М., 1991. С. 334.
- ¹⁴ *Залыгин С.П.* Из записок минувшего года // Комсомольская правда. 1991. 12 янв.
- ¹⁵ А. Солженицын: Интервью для французской печати и телевидения // Вестник русского христианского движения. 1984. № 142. С. 163.
- ¹⁶ *Спиваковский П.Е.* Символика Вавилонской башни и мирового колодца в эпопее А.И. Солженицына «Красное колесо» // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2000. № 2. С. 37.
- ¹⁷ *Нива Ж.* Возвращение в Европу. Статьи о русской культуре / Пер. с французского Е.Э. Ляминой. М., 1999. С. 223, 228.
- ¹⁸ *Нива Ж.* Солженицын. М., 1992. С. 174.
- ¹⁹ *Виноградов И.* Солженицын-художник // Континент. М.; Париж. 1993. № 75. С. 282.
- ²⁰ Там же. С. 283.
- ²¹ *Нива Ж.* Солженицын. М., 1992. С. 81.
- ²² Там же. С. 52.
- ²³ См.: *Живов В.М.* Как вращается «Красное Колесо» // Новый мир. 1992. № 3. С. 248.

ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ

Василий Павлович Аксенов родился 20 августа 1932 г. в Казани в семье партийного работника. В 1937 г. родители будущего писателя были арестованы за «антисоветскую деятельность» и окончательно вышли на свободу только в начале 80-х годов. В день, когда ему исполнилось 10 лет, Василий Аксенов был «свезен в дом для детей “врагов народа”». Он навсегда запомнил, как чекистка в кожаном реглане тащила его в черную «эмку», как завывала с крыльца по-звериному его простоволосая нянька, провожая любимое «дите». Всхлипывая, он впервые проснулся на казенной кровати, прижав к щеке любимую игрушку, которая наутро исчезла. С этого момента для Аксенова начались «этапы большого пути»: нищета и богатство, слава и хула, изгнание и возвращение... Некоторая часть его детства прошла в Магадане, куда была сослана его мать, Евгения Гинзбург, автор известных мемуаров о сталинских концлагерях «Крутой маршрут».

В 1956 г. В. Аксенов заканчивает Ленинградский медицинский институт. Его литературная деятельность началась в 1960 г. с публикации повести «Коллеги», которая имела шумный успех. Аксенов был принят в члены Союза писателей, его произведения «Звездный билет» (1961),

«Апельсины из Марокко» (1963) закрепили за ним славу молодого, талантливое прозаика. Хотя уже в этих ранних повестях тогдашняя официозная критика усмотрела тенденции, не совсем характерные для советского автора, почувствовав и заключенный в них внутренний антагонизм декларируемому благополучию советского строя, и стремление уйти с накатанных, торных дорог соцреализма.

И тем не менее в период с 1962-го по 1969 г. Аксенов — член редколлегии журнала «Юность», делегат писательских съездов, преуспевающий автор, одна из самых заметных, значительных фигур на литературном небосклоне. «Двусмысленность публикаций и общественного признания»¹ прекратится в переломный для Аксенова «проклятый 1968 год», когда гусеницами русских танков будет задавлена Пражская весна, а с ней и надежды поколения шестидесятников. С этого момента начинается новый Аксенов — писатель, окончательно расставшийся с надеждами юности, порожденными «оттепелью», писатель-диссидент, публикующий свои произведения в Америке. Самое значительное явление аксеновского творчества этого времени — роман «Ожог», над которым он работал шесть лет и назвал «Хроникой 60–70-х годов».

В 1979 г. В. Аксенов становится одним из главных составителей альманаха «Метрополь», в котором также участвуют Битов, Искандер, Вознесенский, Ахмадулина, Высоцкий, Алешковский, Горенштейн и др. В альманахе Аксенов публикует пьесу «Четыре темперамента», в центре которой — вопрос о существовании человека после смерти. Этот вопрос закономерно ставил произведение вне цензурных рамок, демонстрируя яркий пример «не нашего» мышления. Изданный без разрешения цензуры, «самиздатом», альманах вызвал гнев властей, усмотревших в нем попытку вывести литературу из-под контроля государственной идеологии. И уже в следующем году многие из взбунтовавшихся писателей, не желавших быть «колесиками и винтиками общепартийного дела», «инженерами человеческих душ», оказались за границей. Аксенов вместе с поэтами С. Липкиным и И. Лисянской выходит из Союза писателей, протестуя против исключения из его рядов Виктора Ерофеева и Евгения Попова, а в 1980-м он эмигрирует, заочно лишенный советского гражданства.

«Аксенов был самым “крутым мэном” среди интеллектуалов-шестидесятников и первым московским “плэйбоем”. Его пытались приручить, купить, запугать, но все было напрасно. “Добрый вечер, господа!” — обращался он по волнам “Голоса Америки” к ошалевшим от “развитого социализма” землякам задолго до того времени, как это белогвардейское слово вновь пустили в оборот. Из его джинсового пиджака, как из гоголевской “Шинели”, вышла вся современная русская проза»².

С 1981 г. В. Аксенов живет США, преподает в вашингтонском университете имени Дж. Мейсона русскую литературу. В этом же, 1981 г.

пишет яркий, фантазмагорический роман-антиутопию «Остров Крым», который будет опубликован в России лишь спустя восемь лет, в годы перестройки. В 1989 г. Аксенов возвращается в СССР по приглашению американского посла Д. Мэтлока, но только в 1991 г. писателю будет возвращено российское гражданство.

Успех «возвращенного» в конце 80-х Аксенова может быть объяснен многими факторами: и остротой его политической сатиры, и спецификой советско-американских отношений, преодолевающих «холод» 70-х, и сенсацией вокруг первого русского неподцензурного альманаха «Метрополь», и фактом высылки столь известного писателя из СССР. Но все же произведения Аксенова привлекают к себе прежде всего новизной и актуальностью идей, живостью образов, стилистическим своеобразием и глубиной постановки морально-философских вопросов, яркостью и неповторимостью стиля, особым, «бунтарским» обаянием личности самого писателя, черты которой заметны в его героях от Саши Зеленина до Андрея Лучникова.

В 60-х Аксенов стал известен как представитель молодежной прозы, который развил тему «отцов и детей» с позиции молодого поколения хрущевской оттепели. Герои первых произведений Аксенова — это чаще всего романтики-одиночки с неопределенным будущим, именно оно, внешне противореча советской бытовой благоустроенности, на самом деле посягало на идеал соцреалистической эстетики — образ советского человека как цельной, внутренне завершенной личности, живущей в полном ладу со своей прекрасной современностью.

Комсомольская критика обвиняла автора в поэтизации «тунеядцев» и «звездных мальчиков» и по сути была недалеко от истины. Аксенов действительно явился одним из главных создателей мифа о поколении шестидесятых, став не только их летописцем, но и героем, автором и первым исследователем: «если герои “Звездного билета” не существовали до написания повести, то они возникли после ее прочтения»³. Аксенов, вместе с другими молодыми авторами «Юности», возвращает в литературу «рефлектирующего героя» с целым комплексом характерных чувств и мыслей, среди которых — совершенно не свойственные «историческому оптимизму» официальных установок есть и сомнения в затверженных с детства истинах, конфликт со старшим поколением, культ индивидуализма. По замечанию Греты Слобин, «для молодежи того времени вообще характерен отход от коллективистского общества. Типичные персонажи Аксенова, Битова, Казакова и Войновича стараются уйти от традиционных социальных обязанностей, не принимают “жертвы” своих родителей, и с западными сверстниками у них больше общего, чем со своими старшими соотечественниками»⁴. Речь, таким образом, идет о «кризисе веры» — именно его одним из первых зафиксировал в отечественной литературе В. Аксенов.

Первые повести «Коллеги» (1960), «Звездный билет» (1961) и «За-товаренная бочкотара» (1968) обозначили путь преодоления Аксеновым социального романтизма. Молодой доктор Зеленин, герой «Коллег», смело сражается не только с рутинными методами лечения, но и активно противостоит бандиту Бугрову, который также выглядит явным анахронизмом на фоне той новой, прекрасной жизни, провозвестником которой чувствует себя и Саша Зеленин, и его друзья-мушкетеры, вчерашние выпускники вуза. Аксенов очевидно романтизирует конфликт, разводя его участников к социальным и нравственным полюсам. С одной стороны оказывается молодость, профессионализм, верность лучшим традициям отечества (Саша Зеленин неслучайно вспоминает о декабристах, героях 1825 года, что тоже обнаруживает своего рода протест против уже порядком «затертых» идеалов советской историографии), а с другой — «отброс общества», деклассированный элемент, нарушающий не только УК, но и извечные нравственные принципы человечества. Подняв руку на доктора, Бугров как бы ставит себя в один ряд с фашистами, бомбившими Красный Крест. Развязка повести вполне соответствует общей романтической установке произведения: друзья-врачи Карпов и Максимов спасают Сашу от смерти, проведя в условиях сельской больницы сложнейшую хирургическую операцию. «Победила дружба» — итог, пафос которого не вызывает пока в авторе яростной жажды пародии, карнавального осмеяния, как все растиражированное и девальвированное многочисленными артефактами соцреализма.

Молодые герои «Звездного билета» бунтуют против всего, «придуманного за них», т.е., по сути, бунтуют не против «содержания» (нравственных критериев, истории, общественного строя), а против «формы», максималистски утверждая, что «лучше быть бродягой и терпеть неудачи, чем всю жизнь быть мальчиком, выполняющим чужие желания». Протест аксеновских героев и выливается больше в формально-стилевой бунт: особенный, эпатирующий слэнг, узкие брюки-дудочки, подражание героям Хемингуэя и Ремарка. Дети «оттепели», они хотят быть частью большого мира, краешек которого показался из-под «железного занавеса». Американская исследовательница Присцилла Майер образно определила форму ранних рассказов В. Аксенова как «соцреализм в современной одежде», а славист Ольга Матич вычленила в их поступках «протест против социалистической идеологии пуританизма, отражение принципов гедонизма и неофициальной народной культуры». Но внешняя атрибутика «стиляги», называющего себя «стариком» и бегущего в нарушение всех правил дорожного движения на красный свет, неизбежно ведет его к необходимости отстаивать свое право быть личностью, открыто отстаивать свою шкалу ценностей. В ней «верность за-

ветам» и «моральный кодекс», «коммунистическая сознательность» и «политическая подкованность» заменяются на вневременные и вполне человеческие: мужество, честность, мужская дружба, нонконформизм, щедрость и живые чувства.

Автору дорого именно это стремление молодых героев быть самими собой, стремление выйти из вечной роли «школьников», хранителей и продолжателей традиций «отцов». Старшее поколение представлено в повести уже подчеркнуто сатирически, гротесково — это старые «кони», способные лишь изрекать готовые, клишированные, зацементированные фразы-истины. Отец Юрки, «старый боец» готов рубить с плеча: «Мало мы их драли, товарищи!» — не давая даже надежды на возможность взаимопонимания. И он, и дед Алика Крамера — «персональный пенсионер», и папаша-доцент Юрки и Виктора Денисовых — все они выглядят в глазах «сыновей», в глазах автора безнадежно архаичными, застывшими в своих догматичных утверждениях. Они заставляют «жить, на старших глядя», реанимируя отмененный было советской идеологией классический конфликт «века нынешнего» и «века минувшего».

Первые, ранние произведения В. Аксенова обозначили его «инерцию стиля», определив вектор последующих исканий: от попытки «вписать» в социалистическую реальность героя, уже «вписанного» в систему координат непреходящих абсолютных ценностей. Этот парадокс разрешился автором путем внешней (стилистической) деформации и героя, и его окружения, среды, приведя к гротеску, «сюру», художественному синтезу.

«Стилевой вершиной» аксеновских поисков в 60-е годы критика неслучайно называет повесть «Затоваренная бочкотара» (1968). Если в более ранних рассказах «Завтраки 43-го года», «Товарищ Красивый Фуражкин», «На полпути к Луне», «Маленький Кит, лакировщик действительности» и др. отчетливо просматривается сюжетная канва, а мысль автора обращена к реально происходящим событиям, то в «Затоваренной бочкотаре» повествование предельно метафоризировано, синтетично.

Творческий дар Аксенова как бы окончательно высвобождается из пут обязательного «жизнеподобия» и начинает активно моделировать художественную реальность по собственным законам. В сюжете повести разворачивается классическая аксеновская схема — «от псевдореалистического начала к сюрреалистическому финалу». Ее герои, с одной стороны, настолько типичны и узнаваемы, что неизбежно кажутся несколько вторичными, выхваченными не столько «из толпы», сколько «из кино»: бесшабашный водитель-лихач Володя Телескопов, сельская красавица-учительница Ирина Валентиновна, бравый моряк-подводник Глеб Шустиков, рафинированный интеллигент Вадим Дрожжинин,

склочник и сутяга старик Моченкин. Внешне подчеркнуто разные, они едины в главном — в своей причастности к судьбе мистической бочкотары — их общему достоянию, предмету забот и любви. Аксенов пародирует общий для литературы соцреализма принцип: психологическое разнообразие героев не ведет к разобщенности, которая «снимается» их принадлежностью к «единой и великой семье народов», их верностью идеалам социализма (коммунизма, патриотизма, интернационализма — и далее, как говорится, по списку). Сама же бочкотара — нечто абсурдно-абстрактное, словесный монстр (как СССР, КПСС, ГБ), к которому герои очень быстро привыкают и начинают испытывать самые теплые чувства, даже любят им, клянутся ему в верности.

Все происходящее представляется пародией на основные принципы социалистического общежития. Так, герои, оказавшиеся в кузове грузовика каждый в своей бочке, объединены поначалу лишь общим словом-термином «бочкотара». Ее-то судьба и становится предметом заботы сначала Володи Телескопова, а затем и всех, кто в ней оказался, причем личные проблемы каждого пассажира легко и добровольно приносятся в жертву бочкотаре, ради нее терпят герои все более абсурдные неудобства абсурдного путешествия. В сложившейся ситуации критерием оценки личности становится ее готовность к подобной жертве, незамутненность ее сознания «рефлексией» и способность к счастливому осознанию себя частью коллектива.

В пародийном ключе предстает в повести и извечный, «проклятый» российский конфликт народа и интеллигенции. Мифическая страна Халигалия (аллюзия на лихой куплет из популярнейшей в те годы комедии Гайдая) оказывается ближе, доступнее и понятнее «большому ребенку» Володе Телескопову, чем «специалисту по халигалийской проблеме» москвичу Вадиму Дрожжину. «Простой советский человек», «рабочая косточка» неизбежно, согласно Единственно Верному учению о гегемоне истории, легко и как бы ненароком ставит на место интеллигента-очкарика и подобно сказочному Иванушке-дурачку оказывается «самым умным». Авторская ирония адресована «своему в доску» читателю-союзнику, которому предлагается ключ к расшифровке ее кода: устойчивое сомнение в благополучии мира социалистических догм, в «нормальности» сознания живущего по ним человека. И это сомнение не ликвидируется тем легким налетом лиризма, который тоже не может быть воспринят даже самым наивным читателем прямо, без учета возникающего подтекста: типически совковый герой в типически совковых обстоятельствах.

Аксеновская сатира уходит корнями в народную карнавальную традицию, по форме граничащую с гротескным реализмом. По мнению датского ученого Пера Далгарда, гротеск в произведениях предназначен для

субъективного взгляда на жизнь, являясь «реакцией против рационального образа мышления». Именно в «Затоваренной бочкотаре» герои обретают наконец «неподражаемый аксеновский язык, густо насыщенный жаргонизмами, вульгаризмами, языковыми неправильностями, каламбурами и прибаутками, язык, на котором еще не одно поколение будут пытаться говорить современники автора»⁵.

Аксеновские герои-шестидесятники «эмоционально и духовно оказываются вовлечены в образ жизни, поддерживаемый советской идеологией, но в то же время находят для себя маленькие лазейки (шахматы, джаз, недостижимая женщина — все, что оказывается жизненно важным в личном плане, свободным от официальных советских реалий)» (С. 338). В «Затоваренной бочкотаре» такого героя уже нет, точнее есть пародия на него (Вадим Дрожжин). Это «свято место» занимает пока сам автор — неперсонифицированный, но вполне узнаваемый — ироничный, сомневающийся во всем, что услужливо подается «на блюде», автор, стремящийся к истинным ценностям методом «от противного». Он высмеивает и делает очевидным для всех абсурд существующих жизненных установок, вызывая в читателе яростное желание стряхнуть с себя наваждение, выскочить из состояния «затоваренности» и воскликнуть вслед за классиком: «Где же тут человек? Как разменялся он на всякую мелочь?» Поиском этого «неразменного» человека отмечено, по сути, все последующее творчество В. Аксенова.

Таким образом, «мирное сосуществование» раннего аксеновского героя и социалистической системы оказалось невозможным: творческая свобода билась о «железный занавес» догм и стереотипов, а нежелание «подстраиваться» хотя бы одним своим атомом и видеть в литературе лишь мощное средство воспитания и борьбы с инакомыслием приводят к решению эмигрировать.

«Ожог» (1980) и «Остров Крым» (1981) — два лучших русских романа В. Аксенова. Написанные на родине, но увидевшие свет только в эмиграции, они принесли писателю большую известность. Американские критики называют Аксенова «стилистическим гением», «инженером слова» со своей поразительно яркой манерой (С. 338).

Роман «Ожог» был написан в Москве в 1969—1975 гг. — в расплывчатое, неясное время между освобождением и компромиссом, когда иллюзии уже утрачены, но надежды еще живы.

Сюжет как система событий в романе не актуализирован: его приходится «реконструировать» в процессе постижения текста самому читателю. Аксенов предстает здесь изощренным творцом, игроком-трикстером, почти маньеристом. Композиция романа намеренно раздроблена и слегка «сумасшедшая». Она изначально пародирует саму возможность логической мотивировки событий, характеров, напоминает сак-

софонное соло, с многочисленными повторами лейтмотива, диссонансно-контрастным расположением частей, бесконечными вариациями на одну, главную для автора тему — «свободная творческая личность в условиях тоталитарной системы». Автор «разбрасывает камни», а читатель вынужденно, но и увлеченно их «собирает», и таким образом вместе они устремляются к Истине.

Поражающая, эпатирующая установка на разорванность, дискретность повествования преодолевается в романе за счет ярко выраженной (построенной почти по законам джазовой мелодики) мотивной структуры, а также за счет пространственно-временной организации романа. Сюжетное действие так или иначе постоянно возвращается в одну точку: в Магадан, «во времена Толи фон Штейнбока» как к истоку, своего рода «началу начал». Это прошлое объединяет всех положительных центральных персонажей романа: многочисленных Аполлинариевичей и Саню Гурченко. Оно возвращается издалека как воспоминания о морских воротах Колымского края — города, отделенного от Москвы пятью тысячами километров и стоящего в глубине бухты Нагаева. Там пятнадцатилетний подросток встречается после долгих лет разлуки с матерью, бывшей заключенной, а ныне ссыльной, но через краткий миг взаимного узнавания, обретения, почти счастья — вновь переживает вынужденную разлуку, новый арест уже в самом конце 1952-го, накануне другой жизни.

Этот подросток, Толя Боков, Толя фон Штейнбок — автобиографический герой Аксенова, а в образе и судьбе его матери узнается реальная судьба Евгении Гинзбург. Самые горькие и волнующие страницы «Ожога» посвящены им. О событиях, изображенных в романе, рассказала и мать Аксенова: «Свет этой первой нашей магаданской беседы лег на все дальнейшие отношения с сыном. Бывало всякое. Ему выпал сложный путь, на котором его искушала и популярность у читателя, и далеко не беспристрастная хула конъюнктурной критики, и вторжение в его жизнь людей, органически чуждых и мне, да и ему самому. И в трудные минуты я всегда вспоминала прозрачный, незамутненный родник его души, раскрывшийся передо мной в ту первую его колымскую ночь»⁶.

Одно из самых сильных впечатлений от «Ожога» — рассказ об этой встрече двух душ, пережитой и рассказанной сыном, встроен в усложненную структуру романа, где все двоятся, троится, где образ автора умножен в пяти двойниках — Аполлинариевичах: Аристархе Кунцире (крупный, с мировым именем ученый, к тому же «засекреченный»), Самсоне Саблере (гений саксофона), Геннадии Малькольмове (хирург, изобретатель волшебной Лимфы-Д, способной воскрешать из мертвых), Радии Хвастищеве (скульптор-сюрреалист), Пантелее Пантелее (известный писатель). Постепенно, через череду фантазмагорических событий,

читатель выясняет, что все Аполлинариевичи суть лишь разные ипостаси одного образа — талантливое, гениальное человека, «альтер эго» автора, не желающего вписываться в рамки социалистического общества, жаждущего не только «тайной», но и явной свободы. Их родство «кровное», а не иносказательное, они не только дети одного отца (аллюзия на покровителя всех муз Аполлона), но и наследники Толи Бокова, сына рабочего-путиловца, внука еврея-предпринимателя фон Штейнбока. Магаданское отрочество и ранняя юность Толи принадлежат каждому Аполлинариевичу в отдельности и всем им вместе, становясь для них критерием истины, спасающим от забвения «проклятого прошлого».

Бродя по Магадану, «альтер эго» автора натывается на «яму» — люк парового отопления, где в ожидании парохода на Большую землю живут вышедшие из лагеря зеки. Он «нагнулся и увидел под землей целую колонию людей, прилепившихся вертикально и горизонтально вдоль горячих труб, словно подводный коралл»⁷. Аксенову свойственно обращение к архетипу, и в этой сцене угадывается очевидная аллюзия с сюжетом путешествия в Ад. В контексте романа этот эпизод обретает ярко выраженное символическое значение, становясь одновременно и метафорой-перевертышем, метафорой-пародией, где меняются местами «хорошее» и «плохое», «истинное» и «ложное».

Спустившись ниже уровня «дна», погружаясь в жизнь тех, кто выброшен, исторгнут из нормальной человеческой жизни, Толя обретает именно здесь так необходимую ему истину: оказывается, что для некоторых людей арест его родителей — не позор, а распахивающее двери волшебное слово, радостное, естественное состояние. «Ад» оборачивается «Крымом», землей обетованной, где царит равенство, где ведутся философские беседы и где рождаются дети. Здесь герой Аксенова получает путевку во взрослую жизнь, проходит (опять же в «перевернутом» виде) обряд крещения, причастившись чифирия и первых женских ласк. И уже совершенно согласно канону выводит Толю из ямы-«Крыма» католический патер Мартин за минуту до начавшейся облавы.

Толя фон Штейнбок постепенно обретает позицию активного неприятия Зла, и на этом пути самое трудное — научиться опознавать это зло. От страстного желания быть как все — комсомольцем, баскетболистом, героем в стиле «киношного» Ринго Кида, покорителем сердца хорошенькой Людочки Гулий — через отчаянье (почти по-блоковски, неслучайно любимый это поэт Толи), петлю, жгучую жалость к себе, которую герой выплакал в день второго ареста мамы — к апологетике неконформизма, творческой свободе, к личности, которой принадлежит весь мир.

Черты описываемого государства переходят у Аксенова в специфические эмблемы зла. Окаменелость и округлость форм в аллегоричес-

ких образах Степаниды Властьевны обуславливают возникновение в произведениях Аксенова некоего метафизического объекта, названного «Оно». В «Ожоге» это судья, кассирша-автомат и советские народные массы, представленные аллегорией «Единодушное одобрение»; в романе «Скажи изюм!» — «Таймырское Рыло».

Кассирша и судья предстают в подчеркнуто одинаковой, уродливой оболочке и воспринимаются как символы сатанинской силы. Особенно сильную эмоциональную нагрузку несет образ кассирши, прямо передавая авторскую ненависть к советской бюрократии, на которой держится власть. Это гротескное живое создание, его взгляд, как и взгляд капитана НКВД Чепцова, внушает Аристарху Куницера безотчетный страх и суеверный ужас, как при встрече с нечистой силой: «Не мигая смотрело нечто огромное, восковое или глиняное, в застывших кудряшках, с застывшими сумками жира, лежавшими на плечах, нечто столь незыблемое, что, казалось, Творец создал его сразу в этом виде, обойдясь без нежного детства и трепетной юности»⁸. Гротескный образ формируется приемом сочетания человеческих и дьявольских характеристик, и эти образы выполняют символическую функцию в изображении советской жизни.

Кассирша предстает как одна из ипостасей государственной системы, но ее действия лишены всякой логики, они непредсказуемы и абсурдны. Автомат может неожиданно выдать разменянные пятаки в не том количестве: два вместо трех и три вместо двух. Таким образом метафорически ставится под сомнение незыблемость и нерушимость установленного миропорядка, его всегдашняя, постулируемая при всяком удобном случае правота. Подобный сбой система дает и в отношении героя романа «Скажи изюм!» Макса Огородникова, когда тот наобум легко и просто проскакивает препоны «желез» (ГБ), уходит от постоянной слежки своего «куратора» и буквально «срывается» из Москвы в Западный Берлин. Аксенову доставляет явное удовольствие наблюдать, как железный монстр Степанида Властьевна, подавляющая всех своей грандиозной внушительностью, попадает впросак, оказывается «колосом на глиняных ногах».

Образы партии, государства и кассирши сливаются, синтезируясь в многомерную, многоликую аллегория партийного государства. Кассирша, таким образом, становится еще и частью (видимой на поверхности) подземной номенклатуры. Ее демонизм подчеркивается реакцией Куницера, который покорно приближаясь к автомату, «забыв уже обо всем на свете, о родине и просторах, о детстве и о любви, забыв и предав мать свою, спящую Европу»⁹, как при встрече с дьяволом, начинает читать «Отче наш». Инфернальный автоматизм, подчеркнутая механистичность движений героя акцентируют восходящий к Гоголю мотив «заве-

денности» бездуховного бытия, столь важный для Аксенова. Вообще его внимание постоянно сконцентрировано на развращающей и умертвляющей функции тоталитарной власти.

Н. Ефимова подчеркивает еще один аспект подобного приема: «Боязнь автоматов, согласно Фрейд, указывает на боязнь смерти. Кассирша сначала воспринимается Куницей как “она”, потом как “он” и наконец как “оно”, потерявшее свою анафорическую роль и превращенное в собственное имя, такое же темное и зловещее, как у Фрейда местоимение среднего рода “ES”, называющее подсознание. Неясность пола в процессе установления личности также означает репрессию и подавление, что совершенно очевидно прослеживается на примере ялтинского судьи, показанного сначала мужикоподобной женщиной с большой грудью, потом женатым женоненавистником и наконец автоматом, в которого превратилась московская кассирша»¹⁰.

Аксенов, продолжая традиции Пушкина и Гоголя, изображает толпу как самостоятельного героя, добровольно поддерживающего проводимый в стране социальный эксперимент. Интеллигент же, творческая личность предстает в этой коллизии жертвой. Подобно Мережковскому, описывающему толпу в «Грядущем Хаме» как массу, в которой духовность вытеснена утилитарностью, и Булгакову, у которого толпа — идеальная среда для господства сатанинских сил, Аксенов показывает враждебность массы к творческому меньшинству, ее агрессию в адрес личности, пытающейся выжить, не поддаваясь диктату общих вкусов.

В «Ожого» Аполлинариевичи противопоставляют себя советской массе в любой ее форме: будь то покорная очередь, запланированные парадные шествия или собрания, на которых громят диссидентов именем народа. Создавая образ толпы, Аксенов использует гротесковую метонимию «Единодушное одобрение» и остроумно пародирует реакцию народа на проводимую в жизнь политику партии: «Единодушное одобрение мычало, глядя на нас непонимающими, слегка угрюмыми, но в общем спокойными глазами. Вокруг на огромных просторах Оно ехало мимо нас на автобусах и самолетах, развозило из Москвы в сетках апельсины и колбасу, сражалось на спортивных площадках за преимущества социализма, огромными хорами исполняло оратории и звенело медью, и ковало, ковало, ковало “что-то железное”, и ехало по Средней Европе, выставив оружие, а Дунай, змеясь, убежал у него из-под гусениц»¹¹.

Однако мир, где правят Единодушное одобрение, Оно, Степанида Властьевна, лишен в романе Аксенова целостности и гармонии: все здесь плавает в какой-то пьяной неразберихе: перед читателем возникает «Москва глазами пьяницы». В ее описании есть привкус и горьковатой поэзии, и толика меланхолии. И в этой Москве мощно действует оппо-

зияция Степаниде — стихийные, неподконтрольные силы. Москва 60-х без ума от джаза, она увлечена научными открытиями, литературой, кино, политикой, а также всеми «естественными» отправлениями, как бы выпущенными наружу после долгого сдавливания и запрета, — безумные, длящиеся не один день запои, любовные приключения, хулиганские выходки. Гиперболизированный до предела, какой-то раблезианский эротизм объединяет аксеновских нонконформистов, прорываясь вдруг и сквозь соло на саксофоне Самсика Саблера, и сквозь формулу-птицу-Феникс Аристарха Куницера, получая воплощение в образах идеальных возлюбленных Аполлинариевичей: отважных, развратных до сумасшествия, заоблачно-красивых «падших ангелов»: Марии Кулаго, Арины Беляковой и Алисы Фокусовой. Поэзия также будоражит героев Аксенова: великолепная строка из Мандельштама («Бессонница. Гомер, Тугие паруса...») переносит трех приятелей, которые на берегу Ялты грезят о Древней Элладе, в мир мечты. Они позабыли имя поэта, но энергия его ностальгии не испарилась.

Ночная Москва, Москва гуляк и гонений служит рамой повествования, в которой исчезает, упраздняется граница между социальными классами и политическими группами, когда, например, сталинский генерал в отставке и ялтинский комсомольский секретарь пьют вместе с московским писателем-диссидентом, его другом американцем и двумя проститутками. Так, русские алкоголики составляют мир, противопоставленный официальной культуре, мир, очень похожий на фольклорный, гротесковый мир, характерный для средневековья.

В романе Аксенова критики видят продолжение традиций Гоголя, Достоевского, Булгакова, Фолкнера и Сэлинджера, отмечают богатство и самобытность языка, а детальную разработку сексуальных моментов сравнивают с манерой Генри Миллера, указывая при этом на оригинальность художественного мира Аксенова, который вопреки ссылкам на реальные события, «граничит с магическим реализмом» (С. 340).

Франсис Кинг называет роман «энциклопедией жизни в Советском Союзе за последние 50 лет», в стране почти «мистических совпадений» и сравнивает переплетение судеб героев Аксенова и персонажей романа Пастернака «Доктор Живаго». Он подчеркивает, что Аксенов видит в истории России постоянный конфликт между теми, кто протягивает руку Западу, и теми, кто сопротивляется этому, поднимает кулаки, — «трудный, но сильный роман» (С. 340).

Основной вопрос романа — «возмездие или смирение» сфокусирован в образе садиста-сталинца Чепцова, ставшего для автора воплощением пошлости и зла, в котором садизм и идеологические принципы взаимосвязаны, неразлучны. В одном ряду с ним его «двойники» — полковник в отставке Лыгер, отец толиной одноклассницы Гулий. Творчес-

кая интеллигенция в романе выступает в роли жертвы, но и она предстает развращенной, способной на предательство.

Моральной альтернативой и образцом для всего аксеновского поколения является в романе «третья модель» — Бог, в понимании Сани Гурченко, в котором отчетливо просматривается синтез еврейско-христианских традиций. Аксенов вводит в повествование Саню Гурченко, чтобы найти ответ на мучающие его вопросы: как простить тех, кто не смог защитить любимых, как смириться с собственным бессилием и надо ли прощать, и как быть с жаждой мщения? Когда Мартин исповедует всепрощение, читая Толе «Страсти по Матфею», Толя мучается, выбирая между местью экранного храбреца Ринго Кида и всепрощением Христа. Живо представляя себе глумление над обнаженным телом Сына Божия, Толя не может принять прощение как моральный идеал. Взрослый Толя, воплощенный в своих наследниках Аполлинариевичах, приходит к позиции Мартина.

Саня Гурченко, став католическим священником и встретившись в Риме с писателем Пантелеем, по-бердяевски объясняет ему, что Бог есть и он нужен как грешникам, так и атеистам: «Мы всегда сравниваем две модели, а Бог совсем иная модель, не лучше и не хуже, необъяснимое — это и есть третья модель. К ней человек прорывается в своем творчестве. Высокие чувства приближают человека к Богу, а низкие — отдаляют. Богу важен и интересен духовный смысл наших дел»¹². Эта «третья модель» помогает Толе, а вместе с ним и автору разрешить противоречие между прощением и отмщением невинных в моральном плане. Геннадий Малькольмов воскрешает садиста Чепцова, введя ему свою волшебную Лимфу-Д, так как не в состоянии снести хотя бы намек на подозрение в возможность мести своему пациенту. Малькольмов, таким образом, поступает по-христиански. Писатель беспощаден к злу, но прощая злодея Чепцова, возвращая ему жизнь, он утверждает более «высокую» истину: один человек не должен судить другого, поскольку в финале этого пути неизбежно маячит фигура палача. В сцене, когда Чепцов разбивает себе голову о батарею, автор заменяет приговор возможного судилища самоприговором этого персонажа. Таков ответ Аксенова на зло сталинизма.

«Ожог» получил широкое освещение в американской прессе, вызвал интерес и в среде ученых-славистов. Интересными и глубокими представляются наблюдения Анатоля Шуба, который считает роман «шедевром тонкого писателя-врача с редким чувством юмора» и находит в изображении Аксеновым каждодневной жизни современной России общие черты с «идиотизмом эпохи Николая I, отраженным в “Мертвых душах”». Он называет роман «диссонансным реквиемом» по надеждам шестидесятников, а развитие трех частей романа сравнивает с класси-

ческой сонатой, в которой первая часть представляет собой дикуую фантасмагорическую фугу на тему «побега» (главным образом через секс и алкоголизм) от гнетущей советской действительности и тяжелых воспоминаний. Вторая часть напоминает ученому классическое анданте с более традиционной структурой, часто лирическое по форме, где Толя вспоминает юность в Магадане, маму, таинственного доктора — священника-ангела и лагерных мучителей, встреченных им в Москве в «Национале». Третья часть сравнивается с хроматической фантазией, которая становится все более напряженной по мере того, как Толя и его преемники ведут читателя попеременно то к прошедшему, то к будущему, к телу и душе, к земле и небесам. Шуб отмечает, что калейдоскопическое наложение действительности на воспоминание и фантазию часто выполнено в сюрреалистическом стиле. Роман насыщен намеками, символами, остроумной игрой слов, которые наводят на сравнение с «Улиссом», картинами Шагала, музыкой Шостаковича, с «Петербургом» Белого и романом Булгакова (С. 342).

«Ожог» в контексте творчества В. Аксенова последних десятилетий предстает еще и метаповествованием, рассказывающим о становлении творческого Я писателя и содержащим в себе зерна проблематики, мотивов, тем, образов всех последующих его произведений: «После “магаданских” глав романа другими глазами смотришь на раннюю прозу Аксенова. Случайно оброненное слово или фраза предстают цитатой из еще не написанного “Ожога”, отсылая к опыту автора, которым он тогда не мог и не собирался делиться с читателем»¹³.

«**Остров Крым**» (1981) — первое из эмигрантских, «тамиздатских» произведений Аксенова, опубликованное в России в годы перестройки. Жанр его трудно определим — нечто среднее между утопией и антиутопией, точнее, их сложный синтез, «парабола-притча об обреченности идеализма, заложенного в самом человеке, о том, как беззащитен духовно бескорыстный человек, в том числе и классический русский интеллигент, перед “высокими порывами”, как неизбежно наталкиваются они на неподдающийся монолит сущего и как — все равно — вечен тот спор»¹⁴.

Сюжет романа строится на принципе допущения, и история обрета-ет в нем невозможное в реальности сослагательное наклонение: «что было бы, если бы...» В результате Аксенов создает перед потрясенным и заинтригованным читателем альтернативную модель возможного исторического пути России, не знавшей революции. Изначально события романа разворачиваются, как бы исходя из условий конвенции автора и читателя, «включившего» свое воображение, но понимание этого приходит постепенно. Шокирующее название, узнаваемые географические реалии, время действия, сопряженное с реальными фактами событиями (Лучников работает над статьей, посвященной 100-летию Сталина), и

лишь с какой-то — совсем не с первой — страницы читатель понимает, что втянут в увлекательную игру, где буйство авторской фантазии оказывается «оплотнено» реалистической, почти осязаемой детализацией, продуманностью каждой крымской картинки. «Всякий знает в центре Симферополя, среди его сумасшедших архитектурных экспрессий, дерзкий в своей простоте, похожий на очиненный карандаш небоскреб газеты «Русский курьер»¹⁵, — с первых же страниц романа автор последовательно, даже методично начинает выстраивать вымышленный, фантастический и все же очень реальный мир, которого никогда не было в действительности, но в существование которого читатель начинает верить, забывая в какой-то миг о «конвенциях» с автором.

В романе многое унаследовано от классической утопии: Аксенов даже не подражает, не стилизует, а идет давно проторенным путем, во-первых, ограничивает «утопическое» пространство, дерзко превращая полуостров в остров, ликвидируя Таманский перешеек. Во-вторых, вводит для удобства читателя героя-проводника по Утопии. Эту роль выполняет в основном Андрей Лучников, но иногда к ней активно подключаются и другие персонажи, особенно когда автору необходим «свежий» взгляд на уже созданную и прописанную в деталях картину. Так появляются эпизоды с приездом в Крым Тани Лучниковой, Марлена Кузенкова.

Путешествуя по Крыму-острову, Аксенов постоянно апеллирует к сознанию соотечественника, более или менее знакомого с географией Крыма-полуострова. В результате возникает эффект неизбежного наложения одного пространства (реального) на другое (художественное), что формирует важный сдвиг, имеющий собственную интенцию, так как представляет собой своего рода «текст в тексте» — некий проект под названием «Как нам обустроить Крым?», или «План построения развитого капитализма в отдельно взятом регионе России».

Увлекая читателя буйством фантазии, Аксенов формирует в его сознании объяснение того, почему, собственно, все это изобилие, эта красота и благополучие невозможны в условиях социализма. Пафосом неприятия «совковости» пронизывается весь роман, но в этом есть и некоторая слабость произведения: «как ни важна для автора задача убеждающего фантастического созидания, из мысли романа вытекает и другое. Остров Крым — видение, фантазия, подобная призрачному киномиру, существующему материально, пока идут съемки и нужны выстроенные декорации»¹⁶. Поэтому, хотя «Ожог» и «Остров Крым» восприняты как своего рода диалогия, «как спор в двух частях на тему грехов и искупления русской интеллигенцией, которая создала монстра, а после была им поглощена» (С. 346), второй из них, по наблюдению А. Немзера, «зачеркнул» первый, представив его «катастрофой», «неудачей»¹⁷.

«Остров Крым» в своей поэтике оказывается, несомненно, более прост, доступен и схематичен, в большей мере сориентирован на «массового читателя», чем сложнейший в композиционном плане «Ожог». Дискурс «Острова...» строится по принципам «эстетики комикса», как ряд пестрых, ярких, но довольно плоских картинок, в которых внутренняя мотивация поступков персонажей, глубинный психологизм оказываются замещены исчерпывающими самооценками героев. Здесь слышится «прямое» (Бахтин) авторское слово, утрачивающее свою амбивалентную природу. Отсюда несколько навязчивой, авторитарной предстает и сама позиция автора, заранее решившего за читателя «что такое хорошо и что такое плохо». Довольно резко высказывается по этому поводу Д. Миливоевич, считая, что, хотя главные герои — русские и действуют на русской территории, ведут они себя как типичные американцы, что произведению не хватает глубины, и оно относится к категории «занимательных и развлекательных» романов, которые «читают в воскресенье после обеда, а затем забывают» (С. 344).

Андрей Лучников — образ, непосредственно связанный с автором, его рефлексией. В нем критики находят автобиографические черты, относящиеся к ранней карьере Аксенова, прослеживают в романе следы годового пребывания автора в Америке в 1975 г. Тем не менее автор расходится со своим героем в главном — в допущении самой возможности «привить» идеи свободного, открытого общества к политическим структурам СССР. Следствием подобного «парадокса» становится целый ряд вносимых автором «иронических», «снижающих» героическую безупречность Лучникова черточек: в его кармане беретта Джеймса Бонда, у него внешность кино-рекламного ковбоя Мальборо, он герой мотогонок и многочисленных любовных приключений. Все это воспринимается как дань В. Аксенова собственной «детской болезни», уже пережитой, преодоленной, но все еще милой сердцу.

Андрей Лучников, Луч — принципиален и последователен в своих поступках, он абсолютно честен, совпадая с самим собой во внешнем и внутреннем бытии своей личности. Поэтому нет видимых, очевидных причин для его рефлексии, которая тем не менее необходима автору как обязательный атрибут русского интеллигента. Необходимый для самоанализа, внутреннего несогласия героя с самим собой «зазор» как почва для рефлексии — буквально «вымучивается» автором и героем, напомнив Дж. Апдайку «традиционно русский садо-мазохистский комплекс» (С. 345).

На самом деле все обстоит несколько иначе, так как проза Аксенова ориентирована не просто на эрудированного читателя, способного вникнуть в семантическую атмосферу текста, но прежде всего на «русского» и опять же «своего в доску» читателя, способного мыслить не только

категориями интертекста, но и категориями отечественной истории и культуры. В ее отражении Лучников — это герой-декабрист (виртуальное рукопожатие с Сашей Зелениным), не мыслящий своего благополучия без счастья своих соотечественников. Для него быть счастливым в своем отдельном «раю» на острове «О'кей», закрывая при этом глаза на страдания своего народа, — позиция абсолютно бесчестная. Прямолинейность и упорство, с которыми Луч, буквально «закусив удила», рвется к своей великой цели — идее Общей Судьбы, могут быть прочитаны, с одной стороны, как характерный демократический комплекс свободного человека в свободном обществе, как потребность на все иметь свое собственное мнение. С другой стороны, это воспринимается и как давняя, сформулированная еще Пушкиным, вечная мечта русского интеллигента «для ливреи не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи».

Три поколения Лучниковых проходят перед читателем романа, три генерации возможного «иного» развития России. Старик Арсений, рыцарь-белогвардеец, унесший с собой в Крым лучшие черты российской аристократии (автор просто не допустил иных). Он безупречен во всем и при этом исполнен обаяния живой личности. Аксенов «снимает» с повестки дня конфликт поколений: в крымской утопии это неуместно! В результате патриот Арсений принимает и разделяет в душе все «выкрутасы» своего внука-космополита Антошки. Лучников-младший, сын Андрея — гражданин мира, год проведенный в скитаниях-путешествиях. Вернувшись на родину, он живо воспринимает новую философию крымских яки. Всемирная отзывчивость его натуры предстает как вполне русская, национальная черта характера.

И все же в каждом из трех Лучниковых сквозит некий инфантилизм, в них ощутимо незнание или непонимание чего-то самого главного о России и о себе самих. Все они живут в рамках созданного мифа: Арсений сохранил в памяти Россию дворянства, с ее абсолютизацией благородства, офицерской чести, достоинства, которая тем не менее оказалась буквально «мумифицирована» стараниями врэвакуантов; Андрей вырос в мире откровенно прозападном, для него Россия — это вечная боль и привычная жизнь, семейная традиция, это Среды у Нессельроде и танки в Праге, отцовские рассказы и пустые прилавки в советских магазинах. Антон же знает о России в основном из общения с джазовым гением Димом Шебеко и путешественником-нелегалом Бен-Иваном. Все это напоминает стародавнюю беду русской интеллигенции, которую Достоевский называл «потерей почвы». Андрей Лучников пытается решить эту проблему старым, «дедовским» способом — хождением в народ, — в лучших традициях шпионского жанра затерявшись на бескрайних просторах исторической Родины, обманув бдительное око спецслужб.

Женские образы Аксенова всегда подчеркнуто эротичны, но при этом, как правило, тяготеют к двум типам, в которых эротизм либо обязательно оказывается осенен «духовной жаждой» героини, либо абсолютизируется и ограничивается внешней атрибутикой «красотки-сексапильки». Таня Лучникова «начертана неясно» и прежде всего для самого автора. Обязательные для аксеновских героинь физическое совершенство (спортивность, элегантность), элитарность (чемпионка мира, диктор ЦТ), сексуальная раскрепощенность в полной мере присущи Татьяне, но она же и «совок». Такое сочетание у Аксенова встречается впервые, и автор сам становится наблюдателем, предоставляя образу «выезжать» на собственных запасах энергии. Куда качнется маятник Таниной судьбы — впишется ли она в Западный мир или сохранит верность социалистической родине? Что возобладает в ней — стремление к свободе или привычка? И тот и другой вариант не слишком интересны автору, поэтому свободолобие героини сводится в большей степени к внешним проявлениям, оборачиваясь фрондерством, нарочитой распушенностью «сучки-щучки», а душевные муки Тани Луниной вызывают меньше эмоций, чем страдания ее карикатурного супруга-«супа». В конце концов она, самая любимая для Лучникова в начале романа, к финалу начинает даже мешать ему, поэтому замещается Кристиной, в которой набор принципиально тех же качеств выглядит иначе, так как образ лишен «чисто русской» надрывной непредсказуемости: «в целом это все-таки не просыпающееся, а тупиковое сознание, лишь приближающееся к сознанию переходному»¹⁸. Убивая свою героиню, автор возвращает ей и романтический оттенок, и читательское сочувствие, и любовь Лучникова.

Утопическая идея Общей Судьбы приводит к катастрофе в конце романа: советские власти оказались не в состоянии понять ее суть и опошили ее примитивной оккупацией, подобно чехословацкому вторжению в 1968 г. Лучников воспринимает вторжение советских войск в Крым как съемки художественно-документального фильма. В рамках повествовательной стратегии романа этот прием знаменует помешательство главного героя, помутнение его рассудка. Аксенов абсолютно достоверен психологически: в кризисные, каталитические ситуации сознание человека не может не «тормозить», отстраняться от непривычного образа окружающей действительности. Остается время лишь для фиксаций моментов происходящего, поэтому описание последних часов Крыма напоминает в романе феерически быстро сменяющиеся картинки кинофильма, либо раскадровку комикса. В более поздней «Московской саге» применение этого приема достигнет своего апогея, реконструировав текст в подобие сценария.

Раскол, созданный Лучниковым ради соединения Крыма с СССР, следует воспринимать как метафору: тоталитаризм неизбежно погло-

щает все индивидуально-неповторимое, яркое, противное его статусу. С другой стороны, в ней видится мрачный исторический прогноз, антиутопический призрак: на русской почве демократии не прививаться, коль скоро даже крымчанин Лучников — лучший представитель островной демократии, потомственный дворянин, «голубая кровь» — бредит идеей объединения, идеей «колхоза». Неслучайно Дж. Апдайк прочел в финале романа и «метафору желания Аксенова оставаться частью отвергнувшей его нации, без которой он потеряет язык и понимающую его публику, а Россия, в свою очередь, утратит еще один светлый ум, в котором она, не сознавая этого, так нуждается» (С. 346).

В романе **«Скажи изюм!»** (1985) писатель, продолжая развивать основную тему своего творчества, прежде всего существенно конкретизирует образ Степаниды Властьевны (советской власти) и наделяет ее каменными неподвижными чертами на безвозрастном лице, лишенном человеческих чувств: «Милостивый читатель, милостивый государь, здесь самое время подошло для глубокого исторического вздоха. Русская революция, вздохнем мы, какая ты с самого начала получилась старообразная, хоть и убогая, но блудливая, жестокая тетка Степанида Властьевна с желчью, разлившейся по клеткам... родившись немолодой, ты ни разу не помолодела, а только лишь грузнела год от года, богатства не прибавила, а только лишь скраба бессмысленного накопила и на фотку снялась всеми пятнадцатью своими неподвижными лицами во фронтальной позиции, сколько же веков тебе еще стареть вдали от Бога и вдали от Человека»¹⁹.

Роман **«Скажи изюм!»** — еще одна аксеновская вариация на диссидентскую тему. Приемы, используемые им, вполне узнаваемы и отсылают читателя к более раннему **«Ожогу»**. В отличие от последнего, роман 1985 г. имеет гораздо меньше автобиографических пересечений, но несмотря на это — автобиографичен в главном: его герой — та же творческая, незаурядная личность, можно сказать «родной брат» Аполлинариевичей. Это фотограф, художник Макс Огородников. Сюжет романа метафоричен в не меньшей мере, чем в **«Ожоге»** или в **«Острове Крым»**: за его событийной канвой посвященный читатель легко узнает нашу мемуарную историю неподцензурного альманаха **«Метрополь»**. В романе его замещает фотоальбом с символическим названием **«Скажи изюм!»**, название которого содержит враждебный официальным властям смысл. Русские, фотографируясь не говорят «cheese», как американцы, выставляющие на всеобщее обозрение свой великолепный, ухоженный дантистом рот. Русские норовят скрыть свои щербатые улыбки за словом «изюм». Развивая сравнение, авторы такого же неподцензурного фотоальбома демонстрируют на своих снимках то, что принято скрывать: нищету, убожество и **«Таймырское Рыло»** власти.

Роман заканчивается привычным для аксеновской поэтики синтезом реального и фантастического, приближая авторский идеал и одновременно демонстрируя его фактическую недостижимость. Загнанный, преследуемый «железами» Макс Огородников гибнет в автокатастрофе, но продолжает свое инобытие в мире, где все как будто идет по-прежнему, но куда активно вмешивается герой, до сих пор находившийся на повествовательной периферии — некто Вадим Раскладушкин. Он заставляет Политбюро, самого генсека Брежнева «войти в наше положение», произнести сакраментальную фразу «Есть мнение закрыть дело фотоальбома «Скажи изюм!» и поставить перед очередной сессией Верховного Совета вопрос об отделении искусства от государства». Заключительная сцена романа исполнена светлой безнадежностью и наивной (несмотря ни на что!) верой в возможность всеобщего счастья: «В определенный час произошел сигнал сродни одиночному удару колокола. На крыше Исторического музея, между двумя башнями, появилась фигура Вадима Раскладушкина. Она была видна всем. Весело махнув собравшимся рукою, он установил фотоаппарат на треноге и обратился к площади со звучной просьбой:

— Скажи изюм!

Население Советского Союза просто и охотно пошло ему навстречу. Вспыхнул магний. Поднялся дым. Вот и все.

Сняв свитер через голову, он ощутил блаженное освобождение и блаженное с шорохом, шелковистое за спиной разворачивание»²⁰.

Священное всегда ассоциируется у Аксенова с высшей моральной силой, придающей смысл поступкам человека и приближающим его к Богу, которого положительные герои воспринимают как никогда не карающего, но вселюбящего, как источник вечного добра и совершенства, что соответствует бердяевской философии христианского персонализма. Ангел Раскладушкин осеняет своим присутствием всех страждущих и нуждающихся в слове Истины, он добр и к генсеку, и к сыщику Володе Сканцину, и к изюмовцам, и ко всем гражданам СССР, прося взамен лишь того же простого добра и открытой ясности. Но эти чувства торжествуют у Аксенова лишь «по ту сторону» социалистической действительности.

Американский славист, исследовательница творчества В. Аксенова Н. Ефимова, подводя итог критическим отзывам и разборам прозы писателя, отмечает: «Не будем раздавать лавры и играть роль пророков, однако стоит отметить, что в американской “Энциклопедии авторов мира” в разделе, посвященном прозе В.П. Аксенова, сказано: Аксенов является главным голосом в современной русской литературе. Для него как писателя характерны значительные темы, связанные с судьбой своей страны и своего поколения, и огромное разнообразие технических средств. Русский модернизм уходит корнями к Николаю Гоголю, с его

любовью к абсурду, восхищением перед игрой и силой языка. Эти грани гоголевского дара были развиты Андреем Белым, ведущим символизмом XX века, чей “Петербург” является первым модернистским романом. Эта традиция, приблизительно с 1934 года нарушенная тоталитарным навязыванием социалистического реализма, была обогащена и оживлена творчеством Василия Аксенова» (С. 348).

- ¹ Кузнецов С. Обретение стиля: доэмигрантская проза Василия Аксенова // Знамя. 1995. № 8. С. 207.
- ² Попов Е. Василий Аксенов: «Русские ходят мимо моего дома». Интервью с писателем // <http://www.vashdosug.ru/article797.php>.
- ³ Кузнецов С. Указ. соч. С. 207.
- ⁴ Цит. по: Ефимова Н. Василий Аксенов в американской литературной критике // Вопр. лит. 1995. № 4. С. 336–347, 338. Далее ссылки на мнения американских исследователей творчества В.П. Аксенова, представленные в этой статье, даны в тексте с указанием страниц в этом издании.
- ⁵ Кузнецов С. Указ. соч. С. 209.
- ⁶ Гинзбург Е. Крутой маршрут. Хроника времен культа личности. М.: Советский писатель, 1990. С. 474.
- ⁷ Аксенов В. Ожог. М.: Изограф; ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 215.
- ⁸ Там же. С.9.
- ⁹ Там же. С.19.
- ¹⁰ Ефимова Н. Изображение государственной власти в произведениях В.П. Аксенова // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 3. С. 38.
- ¹¹ Аксенов В. Ожог. С. 24.
- ¹² Там же. С. 250.
- ¹³ Кузнецов С. Указ. соч. С. 208.
- ¹⁴ Свительский В.А. Динамика изображения Я в романе Василия Аксенова «Остров Крым» // Василий Аксенов: литературная судьба. Статьи, Библиографический указатель. Самара, 1994. С. 134.
- ¹⁵ Аксенов В. Остров Крым. М., 1990. С. 7.
- ¹⁶ Свительский В.А. Указ. соч. С. 128.
- ¹⁷ Немзер А. Странная вещь, непонятная вещь // Новый мир. 1991. № 11.
- ¹⁸ Свительский В.А. Указ. соч. С. 133.
- ¹⁹ Аксенов В. Скажи Изюм! Рига, 1991. С. 245.
- ²⁰ Там же. С. 334–335.

ВЛАДИМИР МАКСИМОВ

Владимир Емельянович Максимов (Лев Алексеевич Самсонов, 1930–1995) рос в семье борца за революцию. Отец был дважды репрессирован: сначала в 1927 г. как троцкист, затем — в 1937 г. После этого ареста он уже не вернулся. Сын скитался по детским домам. В шестнад-

цать лет был осужден за бродяжничество на семь лет. Выйдя на свободу через полтора года, завербовался на Север. Жил на Таймыре, работал в поисковой экспедиции, заведовал клубом речников, занимался художественной самодеятельностью. Затем уехал на Кубань, где работал в колхозе.

Переехав в Москву в конце 50-х годов, начал печататься в «Литературной газете». Своим учителем называл Наума Коржавина. В. Максимов дебютировал как поэт, первый сборник назывался «Поколение на часах». В 1961 г. в «Тарусских страницах» при поддержке К. Паустовского была напечатана повесть «Мы обживаем землю», а в 1962 г. по ней в Московском Художественном театре поставили спектакль «Жив человек». Первое большое произведение получило положительную оценку критики, отмечалось, что в нем писатель продолжает «тему духовного прозрения, крутого и коренного переворота в душе героя, который, пройдя тяжкие испытания, убеждается, что люди лучше, красивее, мужественнее и благороднее, чем он о них думал... глядит на нас сама правда жизни, бесстрашно схваченная, глубоко понятая и нам въявь показанная. Поэтому и прозрение героя становится убедительным, как сама действительность»¹.

Позже были написаны повесть «Шаги к горизонту», пьеса «Позывные твоих параллелей» и другие произведения. Последней книгой, созданной на родине, стал роман «Семь дней творения», опубликованный на Западе в 1973 г. В СССР он вместе с «Карантином» распространялся в самиздате, ибо советская цензура отказалась их печатать. В. Максимова исключили из Союза писателей, последовала эмиграция во Францию. В 1975 г. его лишили советского гражданства.

В изгнании опубликованы автобиографические романы «Прощание из ниоткуда» (1974, 1982), «Ковчег для незваных» (1973, 1979), «Кочевание до смерти» (1994). В Германии впервые выходило шеститомное собрание сочинений писателя². В 1974 г. В. Максимов создает один из крупнейших литературных журналов русского зарубежья «Континент» и руководит его изданием до конца жизни.

Раскрывая причины, побудившие взяться за перо, писатель признавался: «Я, сам по профессии рабочий-каменщик, по сложившейся судьбе и положению ставший интеллигентом, являю собой как бы квинтэссенцию. В значительной мере социальную и духовную субстанцию общества, из которого я выломился. Все вместе взятое уже в ранней юности породило такое испепелявшее меня изнутри желание рассказать обо всем, что я видел и пережил, что если бы я не сумел этого сделать, то, наверное, сошел бы с ума»³. В. Максимов говорил об увлечении произведениями А.М. Горького и Л.М. Леонова. Исследователями высказывалась гипотеза и о возможном влиянии судьбы Горького на выбор псевдонима прозаика: Максим Горький — Максимов.

Идейно-эстетические поиски писателя на протяжении всего творческого пути связаны с углублением философских проблем, стоящих в центре его внимания уже в начале 70-х годов. В эти годы нашло глубокое выражение неприятие революционного пути преобразования общества, основанного на насилии, идея утверждения человека, освобождающегося от социальных догм и заблуждений. В. Максимов заговорил о необходимости возвращения к традиционным для России духовным основам жизни, к вере. Вся послереволюционная действительность трактовалась писателем как результат действия разрушительной по своей сути доктрины марксизма, эксперимента над народом, предательства интеллигенции.

Оказавшись в эмиграции, художник надеялся на «спасительное освобождение от прошлого» (8, 352). Он признавался, что «к своему великому разочарованию столкнулся с такой беспредельной аморальностью, с таким вызывающим цинизмом, с такой мелочной алчностью, по сравнению с которыми коммунальная атмосфера моих детства и юности видится мне из сегодняшнего далека озоновым раем» (8, 353). Эмигрантская свобода обернулась новым духовным пленом. Решительно не принимая американизированный образ бытия, с его культом силы, суперменства, жестокого индивидуализма, наживы и бездуховности, Владимир Максимов противопоставлял ему коллективизм русского человека, издревле исповедуемые на Руси идеи социальной справедливости, общинности, когда предпочтение отдается не материальным благам, а духовному началу. Большевики, захватившие власть, навязали России систему, противоречащую ее национальному естеству и привели страну к катастрофе, вытравив из православной души русского человека основополагающие черты его национального стереотипа.

Декларируемые властью идеи о нынешнем «возрождении» России в конце 80-х годов представлялись В. Максиму пустыми и никчемными, ибо не были подкреплены сколько-нибудь реальным устремлением возродить национально-патриотический дух соотечественников. В своем интервью он утверждал, что, напротив, любые попытки в этом направлении жестоко пресекаются, дискредитируются и мгновенно переориентируются в сторону пресловутых «общечеловеческих ценностей», т.е. в сторону, ранее именовавшуюся «интернациональной», в то время как «подлинное возрождение страны начинается с утверждения ее национальных, духовных и культурно-исторических ценностей и традиций, с укрепления гордости народа и его веры в будущее»⁴.

Горьковские странствия по миру, признание в среде шестидесятников, диссидентство, изгнание и попытки возвращения — такова основная канва, по которой созданы судьбы максимовских героев, они несут на себе отпечаток автобиографизма.

Свой роман **«Семь дней творения»** писатель посвятил драматической судьбе крестьянского рода Лашковых. Название книги символично. Оно обращено к Библии, к тому времени, когда Господь Бог создавал все живое. Авторская идея выражена как бы через параллель: предпринимается попытка показать механизм сотворения человеческой души, внутреннего духовного мира героя, его взглядов на жизнь, ее принципы и ценности. Позиция автора раскрывается в словах ветврача Бобошко об эксперименте построения социализма: «Господь создал человека в один день <...>. Только ведь это был не один земной день, а одна земная вечность. А мы с вами возомнили за двадцать быстротекущих смертных лет содейть то же самое» (2, 138).

Роман состоит из семи частей — семи дней недели, из которых последний обозначен одним предложением: «Надежда и Воскресение», завершающим произведение. Все шесть дней имеют свое название, непосредственно перекликающееся не только с содержанием части, но и с судьбой главного героя. Понедельник — «Поездка к самому себе», вторник — «Великий перегон в Дербент», среда — «Двор посреди неба», четверг — «Поздний свет», пятница — «Лабиринт», суббота — «Вечер и ночь шестого дня». Каждая часть является вполне законченным произведением со своим главным героем, завязкой, кульминацией и развязкой. И в то же время главы составляют единое целое — роман.

В центре внимания В. Максимова семейство Лашковых. Центральный герой, главный грешник, в конце концов пришедший к Свету. Петр Васильевич Лашков, старший брат, отец, дед — глава семьи. В его образе запечатлена биография самого В. Максимова. Дед писателя, так же как и герой, родился в XIX в., активно участвовал в революции, но в отличие от Лашкова, прошел ГУЛАГ, вернувшись, работал кондуктором на железной дороге. Жизнь семьи была связана со станцией Узловая (в романе — городок Узловск).

В начале романа перед нами человек, который, по собственному мнению, не зря прожил жизнь. Он трудился на благо государства, оправдывал доверие, не отлынивал от обязанностей, боролся с несправедливостью. Растил детей, воспитывал их, и не его вина, если они не усвоили уроков, не слушали советов, а потому кончили плохо. «Человек проверенный», член партии со стажем, старый верный коммунист, Петр Васильевич Лашков считал, что он всегда прав. Всегда и во всем. И не было силы, которая смогла бы переубедить его. В его мире, который он складывал «по камушку», царили закон и порядок, «жизнь раскладывалась надвое: «да и нет». «Да» — это всегда оказывался он и его представления об окружающем, «нет» — все, что тому противоречило. И вдруг созданный мир рухнул, рухнул, как ему показалось в одно мгновение, хотя катастрофа подготавливалась давно, в течение всей жизни, при столкновении с очередной несправедливостью.

На подсознательном уровне появляется мысль о несоответствии того «светлого будущего», за которое он боролся с другими, да и порой с самим собой, с действительностью. Обман, которым завершилась эпоха, обман, в котором он участвовал, не дает ему покоя. В том 1905 г., в начале революции, он полз через базарную площадь под пулями к манящему «янтарным своим срезом окороку». Когда же Петька достиг цели, рука прикоснулась к картону, и тогда он завыл от ужаса и обиды. В эпизодах-воспоминаниях из прошлого, в притче о Городе, сказочке про козла, перешедшего с подножного корма на убоину, рассказанной Петру Васильевичу дезертиром в психбольнице, где лежал после контузии младший брат Андрей, отражаются пришествие большевиков и разрушение коммунистической идеи.

Открытое столкновение двух существующих в обществе противоположных идеологий происходит в доме Льва Львовича Гупака (Миронова), которого, будучи комиссаром, Петр Васильевич приказал расстрелять 20 лет назад. Но Гупак избежал своих «девяти грамм» и теперь, проповедуя слово Божье, вознамерился сказать старому партийцу, что коммунизм пробудил в людях звериные инстинкты. И все же в конце первой части, много пережившего, много вспомнившего Петра Лашкова постигло озарение: «Заново все надо начинать, и лучше поздно, чем никогда!» (2, 88).

Вторая часть романа повествует о судьбе младшего брата Петра Васильевича — Андрея. Выросший в партийной семье, он не сомневался в правильности государственной линии. Сомнения приходят в ту пору, когда по пути на Кавказ встречает поезд с заключенными в зарешеченных вагонах, томящимися без воды. И люди, и скот, который ему поручили перегнать, наталкиваются в степи на блестящую водную полосу. Животные могут к ней припасть, а люди нет, их гонят как бессловесную тварь в разных направлениях. Поэтому понятно вначале недоумение Андрея при виде поезда с заключенными: «Чего уж с них теперь-то взять?», которое перерастает в «что же это делается?», когда он видит погибшего на путях Саньку с бутылками воды для узников.

Андрей пошел против верующих крестьян, когда снег, выпавший не ко времени, вынудил его, спасавшего скот, воспользоваться церковью как сараем. Но через некоторое время его, заблудившегося в пурге, вывел к жилью крест церквушки. Этот параллелизм подтверждает общую идею книги о раскаянии и всепрощении.

Героем третьего дня, самого загадочного и мрачного своей безысходностью, выведен писателем в романе брат Василий. Трагическая судьба его изображена в романе не случайно, а для противопоставления нравственным исканиям центрального героя. Василий является как бы противовесом Петру, стимулом в поисках себя. Истории всех действующих лиц этой главы тоже трагичны: жизнь, лишенная смысла, обрывается.

Кульминацией четвертой части романа становится судьба сына Петра Лашкова, рассказанная его внуком Вадимом, упрятым в дом умалишенных, как это случалось в брежневские времена. Изгнание из дома за правду сына скрашивается вмешательством верующей матери, которая просит простить отцу этот поступок. Центральный герой осознает свою неправоту лишь в конце романа.

Примером необычного прихода к Свету — через грех — может служить судьба дочери Петра Васильевича Антонины, которая только в сорок лет начинает поступать сознательно после перенесенных страданий.

Книга В. Максимова написана в форме воспоминания: «путешествие к себе» Петра Васильевича Лашкова, который в конце жизни пересматривает свое прошлое. Романский сюжет как бы укладывается в «семь дней», по сути это семь особых жизней, крепко связанных друг с другом членов одной семьи, как семь этапов становления человеческого духа на фоне библейского сотворения мира. Библейский контекст выступает в романе Владимира Максимова как главный сюжетобразующий элемент, библейский символ «засохшей смоковницы», которая «не давала плода» и была уничтожена Господом, проходит через все произведение и определяет основную идею.

Бездумное экспериментаторство большевиков над Россией-матушкой привело и самого Петра Лашкова к безрадостным жизненным итогам. И когда его внук Вадим спрашивает у своего деда: «Может, в том наша судьба, лашковская, изойти с этой земли совсем, чтобы другим было не повадно кровью баловаться?» (2, 276) — тому нечего ответить. «Засохшей смоковницей» оказался дед, который задал к старости себе вопрос: «Какой зыбкой чертой оградил он себя от родных своих детей? В чем оказалась горестная промашка его? И вдруг из казалось бы забытого небытия выплыло перед ним залитое хмельными слезами лицо тещи Ильи Махоткина: “Сушь, сухой дух от тебя идет <...> Нет в тебе ни одной живой жилы <...> Свету, да тепла им, от меня не было, вот и летели они, словно бабочки на случайные огоньки в ночи. Заново, заново все надо начинать <...>”» (2, 88).

Ночь шестого дня приносит Петру Лашкову возрождение духа в прямом и переносном смысле: у него рождается внук, его нарекают тем же именем, что и деда. Появляется надежда и осознание жизненной истины: «Утро высвечивало перед Петром Васильевичем втекающую в горизонт дорогу, и он шел по ней с внуком на руках. Шел и знал. Знал и Верил» (2, 507).

Роман В. Максимова не только семейный, но и философский. Писатель ставит вечные проблемы бытия, ответственности человека перед веком своим и другими, прошедшими, перед землей и самим собой; вины — тайной или явной, им ли нажитой или свалившейся на него. Действие

героев в реальности, в сиюминутных событиях — всего лишь знаки, отзвуки той стороны бытия, каждая из которых течет в потемках сознания, на оборотной стороне памяти. И писатель выражает тоску по человеку, который бы не был слеп к другим, стремящимся разорвать железные оковы созданной политической системы. В сущности, «Семь дней творения» — книга одиночества, одиночества каждого, ибо никто из людей не разделит его разговора с собственной душой.

Трагический мотив сна, смерти души, переплетенный с лейтмотивом совести, присутствует во всей романистике Владимира Максимова. Роман **«Карантин»** — новая жанровая находка русского писателя. Мотив сна в этом произведении выступает как сюжетообразующий элемент. Благодаря такому приему В. Максимова удается погрузить читателя в беспмятство времени разных столетий, но эти состояния отнюдь не являются сном и забвением. Мы начинаем отождествлять себя с кем-то из героев говорящих, либо с тем, кто молчаливо на все взирает. Таким образом и создается клокочущая пучина в карантинных берегах.

Сон буквально пропитывает роман. Одна из его функций связана с попыткой автора перенестись с героями за пределы зримого и умопостигаемого пространства, пересечь границы яви и сна. Состоянием сна соединяется прошлое, настоящее и будущее главных героев — всего «клана Храмовых». Время романа — это два тысячелетия христианства, которые для Руси начинаются с X в., но первые десять веков входят в произведение в сгущенном виде, в форме пророческого слова об истине. Дворовый мастер ратного князя Владимира — Илья Храмов, избранный Богом, женоподобный монах, является истоком рода русского, сохранявшего в чистоте веру православную. Если предок Бориса Храмова принял православную веру, отринув язычество, и пошел на смерть за веру, то следующие поколения Храмовых ощутили на себе, что «греховные сомнения нескольких верований замутили чистый источник истинной веры» (3, 107).

Плац-майору Петру Храмову в 1831 г. во время холерных бунтов пришлось увидеть и зверства народа по отношению к невинным, и чудеса веры в Бога, которая воскрешала изувеченных, принявших страшные муки русских людей.

Интеллигентный род Храмовых стал «выморочным» в период революции. Дед Бориса — Валентин Алексеевич Храмов превратился в палача, потеряв окончательно «русскую православную веру». Он пропускал сотни людей через безотказную машину ревтрибунала. Сын артистов, пришедший в революцию случайно, он сломался, как сломались почти все Храмовы.

Холера становится сквозным сюжетообразующим мотивом романа «Карантин». Ему предпослан эпиграф из словаря Ф.А. Брокгауза и

И.А. Ефрона 1903 г.: «ХОЛЕРА — азиатское или индийское — представляет острую заразную контагиозную болезнь <...>. Но нигде до сих пор холера вне своей родины не свила себе гнезда навсегда, то есть не стала эндемичной, хотя она, например, в России, свирепствовала много лет подряд <...> для распространения холере требуются благоприятные для того условия, не вполне еще уясненные до настоящего времени» (3, 5). В прошлых столетиях писатель отыскивал документальные свидетельства поведения человека во время этой смертельной болезни для того, чтобы выразить свою главную мысль, касающуюся исторической судьбы отечества: жизнь России XX в. — это болезнь, за которой наступает карантин — путь осмысления прошлого и постепенного духовного выздоровления нации.

Владимир Максимов устами главного героя Ивана Ивановича расшифровывает идейно-тематическую художественную цель своего романа «Карантин»: «Всякий человек есть сам по себе запись земной истории» (3, 19). Прапрадед Бориса Илья Храмов предрек: «...Царствие Божие дается <...> огромным усилием <...> ты — избран, тебе в конце крестного пути откроется Истина и Красота» (3, 26). Усилие это нужно применить к искоренению «холеры», выздоровлению и обновлению души. «Холерный» поезд 1969 г., вставший на карантин, символизирует повторяемость исторических событий, которые приближают народ к Вере, ведут тернистым путем, на котором падение в бездну соседствует со взлетами, с порывами к высокодуховному, к вечному.

Жанровую специфику романа «Карантин» составляет совмещение документального (временного) и библейского (вечного). В России, по мнению Владимира Максимова, схлестнулись физическая холера с Востока, а моральная — с Запада. «Мы все по-прежнему ожидаем и ловим известия с двух сторон о холере физической в России и о холере моральной, гораздо более опасной, на Западе Европы» (3, 254). В этом заключается особая трагичность судьбы русского народа, «званного Богом».

Главы романа «Карантин» включают события разных веков, но все означены единым путем «хождения народа России к Богу». Финал произведения символичен: Борис Храмов и Мария, «омывшись слезами господней любви», пройдя через «холеру духа», ощутили себя Адамом и Евой, отправляющимися в мир обновления, спасения в Господе и обретения Любви (3, 362). Повествование завершается видением Бориса: «...и Борис с благодарным замиранием сердца почувствовал, как в нем томи-тельно закипают чистые слезы встречи и торжества:

— Слава, слава, Тебе, Господи, за то, что Ты породил меня и спас!» (3, 362).

Метафоричность названия романа дает возможность В. Максиму представить читателю истоки падения России, нащупать момент рож-

дения сегодняшнего российского карантина. Использование исповедальных повествований героев, представленных в «Сагах о похоронах», «Из записок плац-майора Петра Храмова», «тихого семинариста», «сказаний», «плачей», «песен», романтических легенд, делают ткань произведения необычной, свободной от фабулы как таковой, ибо карантин предполагает остановку, неподвижность, пересмотр внутри себя и других в этом огражденном пространстве.

Роман В. Максимова **«Прощание из ниоткуда»** представляет собой исповедальное повествование, построенное как монолог писателя Владислава Самсонова, состоящее из двух частей — «Памятное вино греха» и «Чаша ярости». Прощание — всегда взгляд назад, воспоминание, поминовение, благодарение, печаль. Повесть о своей жизни Владимир Максимов разворачивает под двойным знаком — прощания и суда. Герой давно уже простил и правых и виноватых, он находится в той неопределенной точке своего существования, когда не только будущее, но и настоящее еще не наступило, а прошлое уже за порогом, и он говорит с ним из ниоткуда. Он уже не в России, оторван от нее, но только Россия и наполняет его «нигде».

В этом произведении присутствуют основные типы героев из предыдущих романов Максимова, писатель как бы завершает огромный период своей жизни, подводит ему итог. Отдавая дань прошлому, он не клянет российскую землю, никогда не спешившую его отогреть и дать в дорогу хлеб надежды. Как герой Самсонов, так и Максимов, просят у нее прощения, благодарят за рубашку, в которой родились, и эту рубашку они возвращают теперь своей земле — отныне «голые» и не защищенные ничем.

Автобиографический герой романа Владислав Самсонов происходит из рабоче-крестьянской среды, его носит по городам и весям. Уходя из дома, он начал искать родства, сращения, родины, освобождения, обрвав вымеренные пути, — обрел свободу.

Если сердцевина первой книги — вина и вопрос, почему все так случилось, то второй — это долг и ответ на то, что произошло. Став писателем, он разматывает ленту судьбы в обратном направлении. Вторая книга, «Чаша ярости», представляет собой признание в гневе, Самсонов обличает писательскую братию и выплескивает ненависть, накопленную за всю жизнь.

Максимов широко использует в романе прием «чужого слова», привлекая для выражения своей точки зрения материал из произведений писателей разных эпох и национальных литератур, чтобы высказать мысль о вечной неизменности человека, где бы он ни жил, в какое бы время ни родился. Уйти от своей судьбы, своей истории, своей вины, скрыться по ту сторону «железного занавеса» оказывается невозможно.

Среди множества проблем в книге затронута и судьба еврейства в притче «Вечный жид в стране Советов». Еврей убежал от нищеты из России в другие страны, но убедился, что везде то же самое. И теперь Вечный жид «...уже не шляется по свету в поисках родины, а лишь тоскует по ней» (5, 44).

Максимовская художественная концепция, опирающаяся на осмысление эмиграции как трагедии, на ощущение бездуховности как советского, так и западно-демократического общества, на чувство одиночества и богооставленности человечества, обнаруживает разительные переключки с философско-мировоззренческими ориентирами экзистенциалистов. Писателю близка идея абсурдности бытия, его конечности и бессмысленности текущей жизни, пессимистически-трагический ракурс художественной интерпретации действительности, осмысление «пограничных ситуаций» сна, смерти как моментов обнажения истины.

Финал романа состоит из хроники газетных объявлений русских эмигрантов, свидетельствующих о том, что надежда на достойную, полноценную жизнь, на помощь небес иссякает очень скоро. Люди страдают от одиночества и ощущения богооставленности. Не случайно завершается реестр информации тематикой похорон.

Авторская мысль в романе связана с тем, что «...можно географически передвинуться в пространстве. Но невозможно избыть из себя память о доме, в котором мы родились, каким бы безрадостным ни казался нам отсюда этот дом» (4, 83). Собственной жизнью ярко иллюстрируя эту нехитрую мысль, Владимир Максимов делал все возможное, что было в его силах, чтобы дом — Россия стал иным, осиянным радостью и счастьем, насколько это реально в конце такого страшного века, как двадцатый, в котором если и были счастливые дни, то они за нашими спинами, в прошлом.

В автобиографическом романе «Прощание из ниоткуда» мысль о кризисности всего человечества, об апокалипсичности времени очень важна для автора, выразителем ее становится писатель Влад Самсонов.

В романе «**Ковчег для незваных**» (1973, 1979) как бы сконцентрирована вся проблематика предыдущих произведений прозаика, окончательно сформирована система поэтических средств и сюжетосложения. В центре его — семья Самохиных, направляющаяся на Курильские острова. Отгремела война, и люди задумываются над своим завтрашним днем. И вот, кто с насиженных мест, а кто и с обгаренных кровью развалин, с пепелищ, двинулись они на новые земли. Тащится эшелон по бесконечным российским просторам, и не знают люди, что едут они навстречу своей гибели, навстречу страшному стихийному бедствию — цунами. Все события в романе оттеняются притчевыми вставками. Нравственным камертоном становятся образы верующих-сектантов, принимающих на себя грехи своих современников и все прощающие им.

В этой книге совмещается несколько жанровых разновидностей, объединяется множество пространственно-временных пластов. «Ковчег для незваных» — важнейшее для всего творчества Владимира Максимова произведение, так как именно в нем с помощью библейского подтекста, интерпретации нескольких сюжетов Ветхого и Нового заветов писатель впервые свободно и глубоко анализирует прошлое, осмысляет настоящее и выражает предвидение будущего России.

В романе судьба Отечества введена в контекст всемирной и библейской истории. Первый уровень обращения писателя к Библии — варьирование трех сюжетов (всемирный потоп, блуждание евреев в пустыне, предательство Христа Иудой), воплощающих одну цель: приближение человечества к Богу, воскрешение души, возвышение духа. Второй уровень — это использование целой системы библейских образов-символов, главные из которых (ладья-ковчег, звезда, слепец) позволяют автору романа «Ковчег для незваных» сделать свое повествование «сгущенным», предельно обобщенным, придают ему общеполитический глубинный подтекст, когда разговор на темы современности превращается в диалог с Вечностью, с Высшим Смыслом.

Библейский контекст и обращение к художественной русской классике Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого явились для романного творчества Владимира Максимова, и в особенности для его основного романа «Ковчег для незваных», важнейшей чертой, составляющей специфику творческого мировидения и поэтики.

Эпиграф теснейшим образом связан с названием романа и раскрывается в притче, изложенной в Евангелии от Матфея. Суть притчи в бесконечном милосердии Бога, ждущего от человечества избавления от грехов. Господь доверяет всем, но если большинство званых не оправдывает его надежд, то и незваные, «глухие сердцем», сотворившие много грехов, становятся «званными» и могут быть спасены. Мало людей, сохранивших в сердце чистоту, доброту, бескорыстие в жестокой жизненной буре, а «незваных» — бесчисленное множество. В романе В. Максимова такими «незванными», случайно попавшими на «пир Господень», оказываются Федор, его мать, отец и бабушка, умершая «без брачной одежды», т.е. без покаяния и причастия, а также Люба — смиренница, ждущая ребенка.

Начало романа представляет собой вариацию сюжета, использованного Достоевским в «Легенде о великом инквизиторе», о пришествии Бога-сына на грешную землю, которое якобы происходит вновь и вновь в разные века.

Христос в романной интерпретации Владимира Максимова выражает веру в то, что человечество, даже не слыша и не видя Бога, «вслепую» дойдет до своей конечной цели — соединение с Всевышним и дос-

тижение духовного совершенства. Повторение этого эпизода в конце произведения подчеркивает его значимость. Можно говорить о кольцевой композиции. Финал романа — это слово Бога о наказании человечества потопом социальных катаклизмов, революцией, голодом и войнами, слово прощения и надежды на лучшее после революционного потопа.

Внутри библейского повествования, окаймляющего текст романа, автор помещает ветхозаветный сюжет о потопе и новозаветный о предательстве Иудой Христа. Кроме того, в роман вкраплены фрагменты из Ветхого Завета о хождении евреев по пустыне после Египетского плена. С помощью таких сюжетных вкраплений из Библии автор проводит аналогию между бредущим по мукам, по кругам ада израильским народом и русским, из которого рабство по капле выдавливается долгие десятилетия после революции, Гражданской войны, ужасов коллективизации, голода и разрухи во время Отечественной войны. Смысл истории России Владимир Максимов видит в уничтожении рабского духа народа, очищении страданием, хотя полного покаяния нет, совесть у незваных только начинает просыпаться.

С вселенским потопом тесно связан образ ковчега, вынесенный в название романа. Его роль многозначна: это и изба в Сычевке, и корабль, плывущий на Курилы, и поезд, телега, дрезина, на которых спасаются герои, и, наконец, вся Россия, земля. Сюжет о потопе имеет, кроме символического плана, еще и реальный: потоп — цунами на Курилах в 1946 г. выступает как историческая и природная реальность, круто повернувшая судьбы героев романа: гибнет Золотарев, а Федор и Люба оказываются за пределами России, в Японии. Писатель поставил задачу дать глубокий вертикальный разрез общества: от поезда переселенцев, завербовавшихся на Курильские острова, до кремлевских владык.

Одно из значительных художественных открытий Максимова в этом романе — образ Сталина. Автор показывает вождя трояко: изнутри, через размышления, в различных сюжетных ситуациях, в оценках повествователя. «За годы внутрипартийных схваток он усвоил спасительный закон дистанции, по которому ближайшее окружение должно было постоянно оставаться на том отдаленном расстоянии, откуда человек видится целиком <...>. Но он усвоил также и то, что <...> люди склонны скоро привыкать к своему положению <...>. Поэтому через определенные промежутки ему приходилось тщательно выпалывать пространство вокруг себя, чтобы тут же заполнить возникший вакуум новой порослью, свободной от груза истории и опыта» (6, 58–59.) Образ вождя соткан из противоречивых мыслей и не менее противоречивых поступков. Главное подмеченное писателем качество — отсутствие какой бы то ни было логики в его решениях и действиях. Он находит точное сравнение: Сталин — это стихия, стихийное бедствие. Когда Золотарев становится

Сталинским наместником на Курильских островах, достигнув тем самым пика своей карьеры стукача-бюрократа, то ему суждено отвечать за разрушительные последствия цунами. Смерть от разбушевавшейся стихии опередила исполнение сталинского приговора. Для характеристики образа Сталина писатель снова использует библейские аналогии. Он вводит в несобственно прямую речь героя аллюзии на евангельские сюжеты страданий Христа перед распятием: в Гефсиманском саду, когда Он просил у Отца духовной помощи, в Страстную Пятницу — пути на Голгофу.

Возомнивший себя Богом, Сталин прилагает к себе святы символы, обнажая тем самым дьявольскую сущность, внушая страх глубиной своей «мертвой души».

Дополнительный свет на трактовку образа «вождя всех народов» проливает глава «Преображение тихого семинариста» в романе Максимова «Карантин». Эта глава «Карантина» спроецирована на «Легенду о великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского не только своим содержанием, но и стилем. Став стариком, Сталин чувствует себя великим инквизитором, прошедшим «крестное восхождение», но в душе его живут «брезгливое презрение» к людям, страхи и одиночество богооставленности.

В романе «Ковчег для незваных» симметрично варьируется евангельский сюжет «тайная вечеря» — предательство Иисуса Христа одним из его учеников. Особая значимость именно этого сюжетного параллелизма для художественного замысла очевидна, так как помещенный в особую главу означенный эпизод жизни Золотарева наделен единственным в романе заглавием «Сон Золотарева», когда герой видит Ивана в облике Христа в Гефсиманском саду.

Владимир Максимов «обытовляя Евангелие», подчеркивает полную укорененность вечного в обыденной жизни, выделяет тот порочный круг предательства, зла, ненависти, зависти, из которого люди не могут выбраться в течение сменяющихся столетий. Автор сплетает три библейских мотива в единое целое.

Евангельский сюжет о гибели Иуды завершается только в конце романа в момент гибели Золотарева от цунами, но получает неожиданное продолжение в главе восьмой, выходя на новые, более широкие круги, преобразуясь в тему предательства России иностранными союзными государствами и расколотым белогвардейским движением. Владимир Максимов не просто пересказывает библейские истории, а переосмысливая их, объясняет исторические события с позиции вечности, подчеркивая важность происходящего для судеб России и всего человечества в целом. Библейские включения выделены в тексте курсивом и служат как бы предисловием к основному повествованию.

Путь к духовному воскресению продолжает семейство Самохиных, которое нашло себе «зрячего поводыря» — Матвея Загладина — просто-го мужика, оказавшегося среди «званных» на пир Божий.

Не случайным является факт посвящения «Ковчег для незванных» жене автора, Татьяне. Все без исключения мужские персонажи этого произведения, в том числе и Сталин, «проверяются» отношением к женщине. Среди смрадных развалин души «гения власти» все же оставался крохотный уголок, где ютилась идеальная женственность как мечта о высоком и вечном. Это образ грузинской девочки Нателлы из песни. Женские типы в романе даны в едином ключе, восходящем к образу Богородицы Марии. «Ковчег для незванных» заканчивается оптимистической мыслью о перерождении человека и его обновлении (Люба и Федор — новые Адам и Ева).

В. Максимов из романа в роман утверждал идею о том, что вся жизнь человека на земле должна иметь целью пробуждение бессмертного духа. Порою только смерть физическая и предшествующие ей страдания и прозрения становятся «рождением человека», началом воскресения в нем «ангела», причем «рождение» человека в смерти есть одновременное пробуждение в нем любви к ближнему, «божьей любви».

Роман о Колчаке **«Заглянуть в бездну»** впервые издан на французском языке в 1986 г., на русском в 1990 г. Новая редакция вышла под названием **«Звезда адмирала Колчака»** (1993). Сюжет философско-психологического повествования развивается вокруг трагических событий в Сибири 20-х годов. Однако романное время ретроспективно вмещает эпизоды Первой мировой войны, Февральской революции и Октябрьского переворота, репрессий 30–40-х годов, периода «оттепели» конца 50–60-х годов.

В центре произведения трагическая судьба сорокалетнего адмирала Колчака — прославленного в русско-японской войне русского флотоводца, пережившего революцию и давшего согласие возглавить сухопутную армию в борьбе против «красных», расстрелянного чекистами без суда и следствия. Это талантливый военачальник, человек долга, любящий Россию, опирающийся на лучшее русское офицерство и простых солдат, идущих за ним. Ни одно из этих качеств не спасло героя от внутреннего душевного разлада, который наступает от осознания невозможности достичь цели в столкновении с враждебными силами (предательством союзников, разбродом и шатанием в рядах белой армии, наступлением красных). Трагизм усугубляется и тем, что Колчак не может в силу своего чувства долга и ответственности принять предложение союзников перейти к ним на службу.

На краю бездны оказываются все герои романа, независимо от того, «красные» они или «белые». Они либо погибают в Гражданской войне

(генерал Каппель), либо по прошествии времени оказываются в ГУЛАГе (солдат Филя Егорычев, возлюбленная Колчака Тимирева), либо в муках расплачиваются за содеянное (большевики Склянский, Смирнов, Чудновский), либо становятся отверженными Россией (Керенский, Троцкий, Удальцов). Началась эпоха «кровавого безвременья»⁵, ассоциирующаяся для Максимова с тьмой, которая, как лавина, поглощает незащитных людей, которую ничем не остановить — это рок. Не способен что-либо изменить и адмирал Колчак.

Раздумья о трагедии российской монархии достигают кульминации в сцене посещения Колчаком Ипатьевского дома, последнего убежища императорской семьи. Останки династии Романовых — пепел, прах, горстка костей — наводят Колчака на мысль, что «уверенная в себе монархия вековым инстинктом должна, обязана предугадать все эти причины и случайности вместе взятые и в судьбоносный час противопоставить смертельному течению обстоятельств всю мудрость и глубину всего Божественного знания» (С. 94). Максимов формулирует проблему ответственности и вины государя перед Россией.

Трагизму положения Колчака, раскрывающемуся в войне и революции, в романе противопоставлен «мир». Писателю удается «возвысить» своего кумира над всей этой «кутерьмой». Мотивы «дома, семьи, места под солнцем, хлеба насущного», материнской любви связаны с центральной фигурой романа и определяют идейно-художественную направленность книги. Мирное начало олицетворяют образы крестьян — солдата Егорычева, Силантыча, безымянного солдата-дезертира, скрывавшегося в тайге и переживавшего «русское лихолетье», сибиряка Малявина и его дочери Дарьи, врача Мягкова и др.

Максимов считает, что Душа каждого человека становится камертоном происходящего, это субстанция, обладающая относительной самостоятельностью, позволяющей «подняться» над временем, над своей физической оболочкой.

В романе «Заглянуть в бездну» В. Максимов прибегает к использованию видений и снов, знаков-символов, архетипических образов, формирующих философскую концепцию истории. С архетипом Земли связан в романе архетип воды. Вода становится «знаком судьбы» адмирала Колчака, символом его жизни и смерти. В тоске по прошлому ему снится «много большой воды». После расстрела «вода приняла его в свой текущий саван и бережно понесла вдоль крутых берегов Ангары туда, к тем морям, по которым он тосковал всю свою жизнь» (С. 144). Адмирал, обрекший себя на гибель, согласившись командовать сухопутными войсками, возвращается к своей стихии только в смерти, находя умиротворение.

Образ единого космического пространства как вечности царит над всем происходящим. Космическая атрибутика во всех своих проявле-

ниях — небо, звезды, планета — служит раскрытию настроений и перемен в характерах героев.

Раскрытию идейно-тематического содержания романа служит символический образ звезды, который имеет и обобщенный, и локальный смысл. «Неугасимой звездой» называет Колчак свою возлюбленную, Анну. С уходом адмирала из жизни Тимирева теряет веру в свою звезду. Образ звезды приобретает трагический оттенок в сцене расстрела Колчака, тогда повествуется о «звезде полынной». Этот символ привнесен в роман из «Апокалипсиса» и означает пустоту, конец всего.

В романе распластанное, растерзанное огромное тело «Расеиматушки, упирающей во все концы корабельным носом», отдано на мучение своим и чужим. Взывая о помощи сквозь колокольный звон вербного воскресенья, свист пуль, «взнузданная» новым веком, она тоже оказывается на краю бездны.

Пространством бездны в романе объединены все изображенные человеческие и национальные понятия: войны, мира, судьбы, будущего. «Петроград уже жил тогда по ту сторону бездны. Бездна разверзлась, отделив время от полвремени, за самый краешек которого уцепилась, исподволь обрастая гниlostной плесенью быта, какая-то невиданная еще и непонятная никому явь» (С. 49).

Трагедия России оборачивается «бездной» в душе героев. Разорваны семейные узы Тимиревых: муж Анны — кадровый офицер, решает эмигрировать; сын, вынужденный «жить в начале лета семнадцатого» у бабушки в Кисловодске, больше не увидится с родителями (судьба приведет его в Карагандинский лагпункт, где он будет убит в бане и сброшен «с биркой на ноге» в общую яму за зоной). Образ бездны возникает в сознании адмирала Колчака при виде следов «разнузданной вольницы» в Ипатьевском доме, месте расправы над царской семьей. Колчаку грезится и собственный конец, «засасывающий душу пропастью».

В сюжетной цепи романа В. Максимова «бездна» (как душевное пространство) возникает в самый трагический момент жизни возлюбленной Колчака А.В. Тимиревой, когда, не встретив адмирала на тюремной прогулке, она вдруг узнает от разводящего, что его увезли. Глядя в своей камере на каплю воды с оттаявших стекол, она ощутила родство с ней, испытывая желание «сорваться [с каплей] в еще неведомую, но бесконечную бездну» (С. 144). «Навалившееся на нее небо» и открывшаяся перед ней бездна как спасение от мук означали слитность космического (неба, звезд) и земного (капли воды). И как завершающее звено в этой сцене — появление «воронки, внутри которой забрезжил рассвет». Этот сияющий, обнадеживающий «свет вечности» поглотил Колчака и Тимиреву.

В финале романа хронотоп «бездны» трансформируется в образ «пропасти». Оставшиеся в живых колчаковцы, стремясь обойти Иркутск

и двинуться к Байкалу, узнают о предательстве союзников — положение становится безвыходным: «Впервые за эти годы перед ними по-настоящему развернулась пропасть, а позади земли у них больше не было» (С. 155).

В 80-е годы писатель работает над произведениями малых жанров, в области драматургии создает одну из своих лучших пьес «Кто боится Рэя Бредбери?», в названии которой фигурирует имя знаменитого американского фантаста, а речь идет о возможностях контактов с другими цивилизациями.

В творчестве Владимира Максимова последний роман **«Кочевание до смерти»** представляет собой самое пессимистическое и трагическое художественное полотно, связанное с глубокими разочарованиями автора в ценностях советского общества и западной демократии. Жанровая форма романа представляет собой синтез разновидностей: социально-психологического, философского и неомифологического повествований с преобладанием исповедальности.

Центральным стержнем является тема «уснувшей совести человечества», раскрытая в эпиграфе чеховской цитатой из «Острова Сахалин». Максимов показывает, что «ярость души и сон совести» Михаила Бармина связаны с защитной реакцией чистой натуры героя, не принимающего «паутину лжи и предательства», которой опутана жизнь советских людей. Чтобы объяснить путь своего героя, В. Максимов вновь обращается к Ф.М. Достоевскому, глубже всех заглянувшему в бездну человеческой души. Мишаня Бармин живет в семье, которая, по-достоевски, называется «случайное семейство». Отец и дети разъединены, между всеми членами семьи царит холодность, отчужденность, равнодушие и жестокость. Не случайно у Мишани два отца: Бармин и Мамин. Но и отчим, и кровный отец одинаково далеки от мальчика, что в конечном счете и определило его судьбу, сделав Мишаню «бездомным русским скитальцем», перекаати-полем.

Актуальной оказывается для Владимира Максимова идея «человекобожества», наполеонизма, выраженная ярким образом Великого инквизитора. Отчим Бармин — бывший эсер, служивший в самом близком окружении Сталина, и не вернувшийся с Запада в 1937 г. советский посол, называет себя и подобных «меченосцами власти» и считает таких людей избранными, «власть и право имеющими». Он формирует свою жизненную позицию, используя выражения Великого инквизитора: «Мы поставили перед собой важную цель спасти человека от самого себя <...> Мы повсюду, нам не нужно паролей, ни явок, чтобы узнать друг друга, мне, к примеру, для этого достаточно одного взгляда, на каждом из нас стоит печать исторического посвящения. Все остальные — чужие»⁶.

Мишаня оказывается двойственным человеком: с одной стороны, он из тех, которых призваны приручать, умирять «великие инквизиторы» и «бармины». Но, с другой стороны, Мишаню «усмирить» нельзя, так как в нем сатанинская гордыня, роднящая его с «великим инквизитором». Такая двойственность и обусловила трагическую судьбу героя. Его смерть — это проявление бунтарства, своеволия мятущейся души, ставшей жертвой сталинского режима.

Для раскрытия темы творчества В. Максимов использует форму «романа в романе», что позволяет назвать это произведение «филологическим романом»⁷, ибо в нем важнейшее место занимает психология и философия творческого процесса. Авторские рассуждения о тайне написания книги, переходящие непосредственно в «художественный текст», якобы создаваемый Михаилом Барминым, как и его личная жизнь, выступают неким тройным зеркалом, отражающим облик реального творца, скрывающегося под псевдонимом Владимир Максимов.

Раскрывая проблему «особости судьбы России», писатель проводит Мишу Бармина по традиционному для всей русской литературы XIX—начала XX в. пути, противопоставляя цивилизованному демократическому Западу наивную, открытую варварскую восточную ментальность. Находясь в эмиграции, герой романа — писатель Михаил Бармин, сопоставляя «Запад и Восток», приходит к выводу о преобладании бездуховной деловитости, приоритете материальных ценностей у первого и губительной искренности и бесшабашной наивности последнего.

Путь человека в целом трактуется автором как неотвратимое «кочевание до смерти», идущее «из ниоткуда, в никуда». Пессимистические выводы героя становятся причиной его добровольного ухода из жизни.

Сквозной мотив сна дает возможность переходить из одного временного пласта в другой — из настоящего в прошлое (время Мишани и время отца Гордея). Состояние «сна души» есть дорога, ведущая «в никуда», в смерть. Выходом из мертвящего царства «сна духа» является любовь и единение с окружающими людьми.

Судьба России на рубеже второго тысячелетия раскрывается в романе различными средствами, среди них использование «чужого слова», например, народной песни о Гражданской войне «Там вдали за рекой». Она для автора является критерием истинного отношения нескольких поколений людей к революции и ее последствиям. Песня звучит в прошлом Мишани (эпохе сталинских репрессий 30–40-х годов), в жизни Гордея Мамина (эпохе революции и Гражданской войны 10–20-х годов XX столетия).

«Кочевание до смерти» свидетельствует о кардинальных изменениях в творчестве писателя: потере веры в радикальное обновление мира, отходе от православных традиций, укреплении взгляда на человека

сквозь призму конечности его бытия, а отсюда и бессмысленности быстро протекающей жизни.

В последние годы В. Максимов много сил отдавал публицистике, активно печатался на страницах газеты «Правда». Боль за Россию была главной движущей силой его творчества.

¹ В литературном зеркале: о творчестве Владимира Максимова. Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1986. С. 240.

² Поскольку в справочной литературе существуют разночтения в датах выхода произведений, то за основу взято собрание сочинений писателя, вышедшее в Франкфурте.

³ Максимов В.Е. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Терра, 1993. С. 150. Далее текст цитируется по этому изданию. В скобках указываются том и страница.

⁴ См.: Дон. 1995. № 5—6. С. 248.

⁵ Максимов В. Звезда адмирала Колчака. Семь дней творения: Романы. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд. Саратов: Регион. Приволж. Изд. «Детская книга», 1993. С. 32. В дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁶ Максимов В. Избранное. М.: Терра, 1994. С. 716—717.

⁷ Баклыков А.В. Жанровое своеобразие романа Владимира Максимова «Кочевание до смерти»: Автореф. дис. ... канд. филол. н. Тамбов, 2000. С. 18.

СЕРГЕЙ ДОВЛАТОВ

Сергея Довлатова (1941—1990) сейчас охотно печатают, читают, пишут о нем, произведения писателя заняли свое место в отечественной литературе, а жизнь его стала легендой об огромном, на редкость талантливом, добром человеке, всегда честном по отношению к самому себе и к другим. Это был талант светлый, умный и, что немаловажно, веселый. И не то чтобы Довлатов непременно хотел рассмешить читателя, просто он умел рассказать о том, что увидел, услышал, пережил так, что читателю открывалась суть нашей жизни (а ни о какой другой он не писал), которая в основе своей, к сожалению, часто бывает почти абсурдной. При этом Довлатов именно рассказывал: он любил повторять, что считает себя собственно не писателем, а рассказчиком. Потому-то повествование в его — обычно довольно коротких — произведениях разворачивается с поразительной естественностью: возникает эффект встречи с «не сочиненным», а с тем, что случилось с самим рассказчиком на самом деле. Тем более легко, что у Довлатова повествование часто основывается на открыто автобиографических фактах, населено реально существующими (или теперь уже — существовавшими) персонажами. Это сам Довлатов, призванный в армию, служил охранником в лагерях особого режима — отсюда подкупающая достоверность «Зоны» (1982). Это

он три года прожил в Таллине, работая в тамошней партийной газете, — так появились рассказы, объединенные в книге **«Компромисс»** (1981). Довелось ему поработать и в заповеднике «Пушкинские горы» — об этом рассказано в **«Заповеднике»** (1983).

Однако прислушаемся к самому Довлатову, который называл свою прозу «псевдодокументальной»: «Когда все формальные признаки документальной прозы соблюдаются, то художественными средствами ты создаешь документ»¹. Такие «документы» действительно претендуют на достоверность, хотя, признавался писатель, он «очень многое выдумал».

Сергей Донатович Довлатов родился в эвакуации в Уфе 3 сентября 1941 г., с 1945 г. жил в Ленинграде, который всегда считал своим родным городом. Жизнь его ничем не отличалась от жизни сверстников: школа, университет (где он недолгое время учился на филологическом факультете), служба в армии, а после демобилизации — газетная поденщина. Только все это было не так, как у других: университет оставил без сожаления, в армии попал в тот ад, что называется лагерной охраной, службу в газете воспринимал явно иронически. И все потому, что всякий раз чувствовал себя не на своем месте: однажды завладев им, его уже не отпускала одна, но пламенная страсть — он писал. В среде ленинградских литераторов его имя уже в 60-е годы обрело известность, его читали, хвалили, но печатать отказывались. Впрочем, по позднейшему собственному признанию, «потеряв честь и совесть»², он раза два напечатался, но потом всегда стыдился этих халтурных поделок. И в Таллин его потянуло не желание получить постоянное место работы в газете, а надежда на издание книги. Увы, и этим надеждам не суждено было сбыться.

Положение стало еще более тягостным, когда с 1975 г. рассказы Довлатова стали появляться в русских зарубежных изданиях. И, по словам писателя, «на каком-то этапе возникла необходимость выбора между Нью-Йорком и тюрьмой»³: в 1978 г. выбор был Довлатовым сделан.

Там, в Нью-Йорке, в населенном преимущественно русскими эмигрантами районе Форест Хиллс в Квинсе, он прожил двенадцать лет (скончался 24 августа 1990 г.), выпустив за это время двенадцать книг да еще две, написанные им в соавторстве. Его повести и рассказы переводили на многие языки, он стал постоянным автором журнала «Нью-Йоркер» — этой чести из русских писателей был удостоен лишь один Набоков. К тому же в 1980 г. он основал газету «Новый американец» и стал ее главным редактором: впрочем, скоро, в 1982 г., издание это прогорело, и одной из причин было полное отсутствие у редактора таланта менеджера, свойств делового человека. Все же газету читали, она вызывала острые споры, была заметным явлением в жизни русской эмиграции.

Почти все написанное Довлатовым представляет собой повествование в рассказах, каждый из них обладает определенной самостоятельностью, но крепко связан с другими, воспринимается как часть художественного целого. Неисчерпаемым источником сюжетов этих рассказов являлась для Довлатова собственная жизнь и жизнь тех, с кем сводила его судьба. Эти рассказы — и книги, в которые они складывались, — воспринимались как едва ли не автобиографические: именно в этом стремился уверить читателя автор. Примером может служить хотя бы книга «Ремесло» (1984), где рассказывается, как Довлатов входил в литературу, о неожиданных препонах на этом пути, о робких попытках извлечь хоть какую-то пользу от опостылевшей службы в журнале «Костер»: один из авторов принес копченого леща, другой (другая) — батарейки для транзистора и т.д. Вывод отсюда по-довлатовски лапидарен: «Неизвестно, чем бы все это кончилось. Так, не дай Господь, и в люди пробиться можно...» (2, 80). Жанровую природу довлатовского рассказа исследователи характеризуют по-разному: автопортрет (П. Вайль, А. Генис), возвышенный романтический анекдот (В. Кривулин), превращенный в изящную словесность милый словесный сор (Л. Лосев).

Для биографов Довлатова, разумеется, важно разобраться в том, что в этих рассказах подлинно, а что присочинено. Но стоит напомнить: сам писатель не просто рассказывает о прожитом и пережитом им самим, а сочиняет жизнь, и собственная судьба оказывается ее основанием. Так — в «Ремесле», так — в книге «Наши» (1983), наконец — в **«Чемодане»** (1986): каждая вещь в потрепанном чемодане, с которым автор книги отправился в вынужденную эмиграцию, дает толчок еще и еще одному воспоминанию, иногда смешному и горькому одновременно. В этих воспоминаниях то, что действительно могло произойти, соединяется с веселой выдумкой. Не трудно поверить в то, что в основе рассказа «Креповые носки» — реальная история: вместе со своими приятелями автор хотел, как нынче говорят, сделать свой бизнес, купив у финок крупную партию носков, надеясь выгодно перепродать их — увы, как вскоре выяснилось, такими (только отечественными и при этом куда более дешевыми) буквально завалены прилавки магазинов города. «Кто мог ждать такой подлянки от социалистической экономики?!» (2, 259). А в рассказе «Номенклатурные ботинки» повествователь, участвующий в изготовлении и установке памятника Ломоносову на одной из станций метро, во время банкета крадет из-под стола ботинки мэра, которые тот почти незаметно снял под столом, разминая затекшие пальцы ног. В достоверности такого происшествия можно усомниться, но ведь в числе присутствующих здесь персонажей, кроме тех, чьи имена читателю никогда не встречались, люди известные: композитор Петров, режиссер Владимир, штангист Дудко — в реальности их существования (и —

возможности участия в упомянутом банкете) сомневаться не приходится. Правда, ведут они себя, как типично довлатовские персонажи: крепко выпив, обнимаются, пускаются в откровенные разговоры. Введение в текст рассказа эпизода явно анекдотического происхождения (на открытии памятника Ленину обнаружилось, что вождь был изваян с кепкой на голове, тогда как другую держал в кулаке) усиливает ощущение абсурдности происходящего. Да ведь и Ломоносов, чью память увековечили в мраморе, «выглядел упитанным, женственным и неопрятным. Он был похож на свинью. В сталинские годы так изображали капиталистов» (2, 264): немудрено, что вскоре открытый с такой помпой памятник был снят по жалобе ученых, считавших, что он «принижает великий образ».

В рассказанное Довлатовым трудно не поверить, в то же время открывающаяся в его рассказах реальность поражает своей абсурдностью: что здесь «списано с жизни», а что «выдуманно»? Охранник Чурилин, спяну едва не убивший своего напарника Довлатова, его же просит помочь избежать суда, пытается разжалобить пострадавшего: «Я же единственный сын... Брат в тюрьме, сестры замужем...» (2, 291). Нелепость сказанного сам Чурилин осознать не способен: что иное может сказать он, «который лосьон “Гигиена” употребляет только внутри?..»

Чемодан — слово, которым названа книга, — оказывается поистине неисчерпаемым, каждая вещь в нем служит толчком для появления еще одного рассказа о собственной, складывающейся довольно нелепо судьбе. Впрочем, с равным основанием можно сказать, что и о жизни многих других. Один из этих рассказов называется «Поплиновая рубашка». Эта рубашка действительно появится в самом конце повествования о том, как возникла семья, в которой отношения супругов складываются очень странно: они мало общаются, довольно равнодушны друг к другу, а вместе с тем герой рассказа вдруг осознает, что «любовь может достигать такой силы и остроты» (2, 315). Уезжающая в эмиграцию жена на оставшиеся деньги покупает ему эту самую поплиновую рубашку: «Только куда я в ней пойду? В самом деле — куда?».

История обычная, невеселая, но — такова жизнь, и Довлатов вовсе не стремился ее приукрасить или разжалобить читателя. Житейский факт (а что тут вполне соответствует его биографии и что вымышлено — не важно) становится основанием истории, заставляющей задуматься о многом. О том, почему люди, по собственному желанию связавшие свои судьбы, так и живут «рядом, но каждый в отдельности»? Почему они «всем соблазнам и ужасам жизни противопоставили единственный дар — равнодушие»? (2, 213). Вопросы можно продолжать, а ответов Довлатов не подсказывает: отвечать на них предстоит самому читателю; писатель всего лишь следует правде жизни, и ненужная ему теперь поплино-

вая рубашка — лишь одна из выразительных деталей в рассказе об этой жизни.

Отвечая на вопрос о том, что объединяет написанные им произведения, Довлатов сказал: «Я пытаюсь вызвать у читателя ощущение нормы, противопоставляя ее господствующему “ощущению надвигающегося абсурда”»⁴. Зоркость к коллизиям и деталям, в которых запечатлевается именно абсурдность бытия, была у Довлатова поразительной. Это свойство его таланта с замечательной силой обнаруживается уже в книге, которая была написана Довлатовым раньше других, но увидела свет спустя едва ли не два десятилетия, — в «Зоне». Писалась она вразрез с установившимися уже в «каторжной» литературе канонами, согласно которым «каторжник — жертва, герой, многострадальная фигура», а «представители режима — сила негативная, отрицательная», или, напротив, «каторжник — монстр, злодей», тогда как «каратель, полицейский, сыщик, милиционер — фигуры благородные и героические». Однако писатель увидел нечто иное: «Заклученные особого режима и лагерные надзиратели безумно похожи. Язык, образ мыслей, фольклор, эстетические каноны, нравственные установки. Таков результат обоюдного влияния. По обе стороны колючей проволоки — единый и жестокий мир» (2, 16).

В рассказах Довлатова приметы жизни воссозданы с ощутимой достоверностью, легко узнаваемы. К тому же рассказ нередко превращается в пронизанный авторскими комментариями развернутый диалог — рассказчик является одним из его участников, играя в то же время и роль комментатора. По мере развития действия, в котором отчетливо ощутимо игровое начало, все заметнее становится, что в мире героев рассказов Довлатова, царит абсурд, причем на всех уровнях. Например, в обычной для изображаемой писателем жизни ситуации. Диалог в таллинском магазине при покупке застешки-молнии: «Молнии есть? — Нет. — А где ближайший магазин, в котором они есть? — В Хельсинки» (2, 48). Или в судьбе персонажей повествования: «Жизнь превратила моего двоюродного брата в уголовника. Мне кажется, ему повезло, иначе он неминуемо стал бы крупным партийным функционером» (2, 204). Привычные детали нашей повседневной жизни неожиданно поворачивались у Довлатова новой стороной. Вот, например, рассуждает о пьянстве опер Борташевич: «Допустим, раньше говорили — пережиток капитализма в сознании людей... Тень прошлого. А главное — влияние Запада. Хотя поддаем мы исключительно на Востоке» (1, 113).

Довлатов уверял, что он не писатель, а рассказчик: то, что потом ложилось на бумагу, должно было прежде быть проговорено, рассказано вслух. Эта ориентация на устную речь заставляет вспомнить о традициях не только собственно рассказа, но — *анекдота*: всегда внешне не-

замысловатая житейская история по законам этого внелитературного жанра должна вызывать у *слушателя* не только смех, но и подводить его к вполне определенному выводу.

В центре анекдота обычно случай (эпизод), который позволяет увидеть хорошо известное в неожиданно новом свете; почти обязательной является для него юмористическая (реже — сатирическая) окраска. Своим появлением анекдот обязан желанию разглядеть, что скрывается за героическим фасадом истории, как выглядят ее персонажи в обыденной обстановке. Интерес к такого рода фигурам сохранился, но со временем на роль героя в анекдоте все чаще претендует обычный человек. При этом, однако, условия: он воплощает в себе, в своем поведении какие-то типические черты. Отличительной особенностью жанра является в этом случае способность, не выходя за рамки обыденности, обнаружить не замечаемую доселе особенность. В зеркале анекдота действительность (реальность) может себя и не узнать, но это потому, что именно она — отнюдь не зеркало — оказывается «кривой». Вот почему анекдот любим многими, но в условиях существования идеологического диктата, цензуры места ему в литературе нет. А между тем в анекдоте находит выражение подлинно народная точка зрения на выстраиваемые действительностью ситуации, оценка действующих лиц, обнаруживается их истинное — по тем или иным причинам искажаемое — содержание, лицо.

Иначе как анекдотической не назовешь рассказанную в книге «Наши» (1983) историю о том, как Леопольд, дядя повествователя, в восемнадцать лет «осуществил свою первую настоящую аферу» (2, 170) — продал за большие деньги скрипку, будто бы изготовленную самим Страдивари. История забавная, поучительная и, как это обычно бывает в анекдоте, не лишенная наивности.

В анекдотах выступает алогизм действительности. При этом сферой разворачивающегося действия оказывается обыденное, персонажи хорошо узнаваемы. Положенный в основу анекдота сюжет на первый взгляд незначителен, но часто обретает глубокий обобщающий смысл. В книге «Чемодан» зэк Толик рассказывает о том, как он украл... трактор: выводил его с территории комбината, привязав сзади пустую железную бочку — бочку охранник приказал отвязать, так как на ее вывоз документов не было: это распоряжение знаток психологии выполнил. И всего-то — мелкий случай из жизни, но предстает она здесь абсурдной. Однако сама эта абсурдность никого из персонажей рассказа не удивляет.

А. Терц (А. Синявский), говоря об анекдоте, назвал его «моделью существования»: «Он выполняет роль микрокосма в макрокосме и является своего рода монадой миропорядка. Он носится в воздухе, но не в виде пыли, а в виде споры, которая содержит в проекте, в зачатке все, что нужно для души, и способна при первом удобном случае воспроиз-

вести организм в целом. Отсюда его готовность на универсальные формы мироздания — эпохи, истории или страны»⁵. Эта способность анекдота к выражению универсального смысла если не бытия в целом, то сегодняшней жизни широко используется Довлатовым. В книге «Наши» воспроизведен эпизод из жизни обитателей коммунальной квартиры: работавшая корректором в три смены, никогда не выспавшаяся мать рассказчика однажды, не выдержав вечного шума, повесила на дверях комнаты «отчаянный лозунг: “Здесь отдыхает полутруп. Соблюдайте тишину!” И вдруг наступила тишина. Это было неожиданно и странно». Обычно грохотавший военными сапогами отставной полковник Тихомиров «бродил по коридору в носках. Хватал всех за руки и шипел: “Тихо! у Довлатовой ночует политрук!” Это внушало уважение к женщине, которая обрела “личное счастье”, да к тому же — “с идейно выдержанным товарищем”. Но еще упомянутый товарищ «мог оказаться старше Тихомирова по воинскому званию»» (2, 191). Эпизод, стоит повторить, анекдотический, но очень выразительно характеризующий эпоху в целом, воспитанных ею людей и вполне утвердившуюся здесь систему их отношений. Метаморфоза, которая произошла с полковником Тихомировым, воспринимается как вполне естественная в условиях того времени, о котором идет речь у Довлатова. И самое печальное то, что она воспринимается именно так. Поистине смех сквозь невидимые (да, пожалуй, и видимые) миру слезы.

Абсурдность реальности обуславливает особенности художественного мира Довлатова. В сущности, анекдот у него — в соответствии с требованиями жанра — и служит средством восстановления нормы. Уместно в этом случае говорить о юморе, к которому охотно прибегает писатель (да и какой же анекдот, если он не смешной), а вместе с тем о его весьма серьезном отношении к жизни, неспособности идти на компромиссы с совестью.

Людей, которых он изображал и к которым адресовался, Довлатов любил, сочувственно относился к тому, что жизнь их так часто бывает нелепой. Отражалась эта всеобщая нелепость нашего бытия прежде всего в сфере языка, стиля. Зафиксированные словом микроабсурды дают яркое представление о жизни, которая (как это бывает в анекдоте) предстает в довлатовском рассказе, так сказать, распыленной: «Воплощением мужества для капитана стали: опрятность, резкий голос и умение пить, не закусывая...» (1, 125), «Тут абсолютно нету мужиков... Многие девушки уезжают, так и не отдохнув» (1, 405). Или разговор о деньгах: «При коммунизме деньги отменяют. — Навряд ли, без денег все растащат... А будут деньги — мне и коммунизм не страшен» (1, 84).

Выписывать — как это присуще романному повествованию — перипетии жизни героя (героев) на протяжении достаточно долгого време-

ни Довлатову несвойственно. Очевидно, говорить в этом случае следует прежде всего об особенностях его дарования, но еще и о свойственном ему миропонимании: действительность воспринималась им как некий калейдоскоп, отдельные факты, эпизоды, коллизии, мелькая, не складывались в целое. А если и складывались, то его можно было уподобить мозаике: связь между составляющими ее элементами очевидна, но каждый из них существует отдельно.

Так выстроена книга «Компромисс» (1981). Каждый из составляющих ее рассказов предваряется краткой корреспонденцией, опубликованной автором книги в газете «Советская Эстония», далее рассказывается о том, как это все было на самом деле. Сопоставление двух текстов вызывает прежде всего комический эффект. В «Компромиссе одиннадцатом» скорбный и возвышенный (как это принято) тон газетной корреспонденции о торжественных похоронах директора телестудии («его отличало неизменное чувство ответственности, внимание к людям и удивительная личная скромность» [1, 291]) резко контрастирует с рассказом о происходившем на кладбище, где многие из присутствующих не знали покойника, произносили заранее написанные трафаретные слова, да и в гробу, как выяснилось, лежал совсем не тот, с кем пришли попрощаться люди. Но тут не до смеха. И не только потому, что кощунственно смеяться в такой ситуации, — поменять (раз уж произошла столь прискорбная путаница) надгробия труднее, нежели тайно, ночью, поменять местами покойников: ведь директор телестудии «номенклатурный работник» и потому «должен быть захоронен на привилегированном кладбище» (1, 316). Исправить нелепую ошибку, оказывается, можно лишь с помощью откровенно абсурдных действий. И тут уже следует говорить об устройстве того мира, в котором живут и читатели, и сам рассказчик, вдруг утративший «чувство реальности».

Довлатов не морализирует, не учит жить. А вместе с тем каждый из его рассказов, по словам самого писателя, нес «нравственный смысл»⁶, заставлял читателя задуматься о собственной жизни, в которой так часто истинное подменено нагромождением нелепостей. Это справедливо по отношению к «Зоне», в подзаголовке которой стоит: «Записки надзирателя», и к «Компромиссу», книге, объединившей истории из жизни сотрудника таллинской газеты, для которого лживое (то есть печатное) слово являлось источником существования. То же относится к «Чемодану», где забавные истории из прежней доэмигрантской жизни позволяли ощутить, как убога она и все же бесконечно дорога рассказчику.

Одну из своих книг Довлатов назвал «Наши». Здесь действительно речь шла о людях, с которыми автор был связан родственными узами. Но не стоит проверять подлинность рассказа обращением к биографии писателя: «...Правды и документальной правды и точности в моих рас-

сказах гораздо меньше, чем кажется»⁷. В книге главное — слово, вынесенное в заглавие: для Довлатова его герои — *наши*, чем и определяется отношение к ним писателя.

Жизнь, которая предстает перед читателем в рассказах Довлатова, хорошо узнаваема прежде всего благодаря обилию деталей и подробностей, зорко подмеченных писателем, выхваченных им из повседневной действительности. Но сама эта повседневность выглядит здесь непривычно: грань между реальным и фантастическим, абсурдным в рассказах смазана. И отнюдь не по воле писателя, а самой жизнью. Так, в «Зоне» обнаруживается «поразительное сходство между лагерем и волей» (1, 62), объясняемое тем, что «лагерь учреждение советское — по духу, по внутренней сути» (1, 122). И когда к очередной годовщине Октября на сцене лагерного клуба ставят спектакль по пьесе, персонажами которой являются Ленин, Крупская, Дзержинский, то предельная нелепость происходящего вызывает острый приступ хохота не только у зрителей. В самом деле, Ленина играет здесь «упорный вор» (1, 136) Гурин, а Дзержинского наркоман Цуриков, получивший срок за совращение малолетних: трудно удержаться от смеха, когда они произносят со сцены высокие слова, обращенные к «славным внукам революции» (1, 152). Сидящие в зале «внуки» реагируют столь своеобразно, что сам «Ленин» переходит на привычный в среде эзков язык. Но рассказ свой Довлатов заканчивает на иной — неожиданно высокой — ноте: Гурин запекает «Интернационал», и зал вначале неуверенно, а затем все более мощно, стройно, подхватывает... Вот тогда-то и переживает рассказчик неведомое ему ранее чувство: «Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны. Я целиком состоял из жестокости, голода, памяти, злобы...» (1, 154).

Довлатова с полным основанием можно было бы назвать бытописателем: он великолепно видел и точно воспроизводил характерные черты, приметы жизни, которой живет читатель, создал галерею образов, многие из которых воспринимаются как типы. Но писатель претендовал на гораздо большее, нежели зарисовки с натуры, — он стремился понять, объяснить, на чем стоит жизнь, почему так нелепо складываются судьбы людей, почему так охотно и зачастую легко идут они на нарушение норм, существующих в обществе. Неизбежность конфликта личности с обществом, где властвуют эти насквозь фальшивые нормы, с поразительной отчетливостью открывается в уже упоминавшейся книге «Компромисс». Напомним, что каждая главакка ее начинается принадлежащей рассказчику газетной корреспонденцией — лежащая в ее основе ситуация и персонажи, как выясняется, на самом деле выглядят, мягко говоря, иначе. В посвященной появлению на свет 400-тысячного жителя Таллина заметке сказано о счастливом отце, приведены произ-

несенные им по этому случаю красивые слова. Увы, отец этот говорит и поступает совсем не так, как его двойник в газете: он соглашается дать сыну действительно рекомендуемое журналистом имя героя народного эпоса только за деньги, на которые потом устраивает дебош в ресторане. Да и мать своего сына, свою «бабу», характеризует весьма нелестными словами. «Человек, обреченный на счастье!» — так заканчивается заметка в газете: встреча с отцом ребенка вынуждает делать иные прогнозы.

Может быть, самое «довлатовское» из написанного им — книга **«Ремесло»** (1985). Она, как почти все у него, — о себе, о собственной жизни: повествование начинается с того момента, когда будущему автору книги едва исполнилось три недели, и завершается рассказом о том, как рухнуло затеянное им вместе с другими эмигрантами предприятие — издание русской газеты в Нью-Йорке. Согласно авторской манере, о важнейшем в жизни героя рассказывается в жанре и стиле, издавна именуемом не иначе как *трен*. Но речь-то идет именно о самом высоком в жизни: о том, как возникает желание писать, о том, почему высоко оцениваемые всеми рассказы не могут быть опубликованы на родине, о том, как складывается судьба того, кто покидает родину в надежде найти свое счастье на чужбине. Истории, постоянно приключаящиеся с рассказчиком, забавны и печальны, краткие — в несколько слов — характеристики, которые появляются на страницах книги, убийственно выразительны. Например, о сотрудниках журнала «Костер» сказано, что «творческое бессилие, ...отсутствие профессиональных данных компенсировалось совершенной благонадежностью» (2, 70); а об одном из них — что «по темпераменту был равен мертвому кавказцу» (2, 71). Вынесенные из общения с этими «функционерами литературного режима» уроки сформулированы в требованиях, которым, по убеждению автора, должны непременно отвечать желающие напечататься: уже приобретенные слава и положение в обществе соседствуют здесь с умением следовать конъюнктуре. Увы, Довлатов и его сочинения этим требованиям не отвечали, а воздействие порядков и нравов в редакции (и не только в редакции «Костра») оказывается развращающим, вызывая по-довлатовски выраженную тревогу за собственное будущее: «Так, не дай Господь, и в люди пробиться можно...» (2, 80).

Среди людей, встречающихся рассказчику на жизненном пути, были и ловкие приспособленцы, которых особенно много в порожденных советской системой коридорах издательской власти, и обладавшие разными — как правило, смехотворными — способностями дельцы, с которыми свела судьба автора книги в Америке. Но вот что интересно: ему особенно везло на встречи с людьми, умевшими в абсурдной обстановке оставаться собой, т.е. творить, не обращая внимания на пресловутые требования. Такими были встретившиеся Довлатову в ленинградском

литсодружестве «Горожане» Игорь Ефимов и Борис Вахтин, Анатолий Найман и Борис Губин. И, конечно же, Иосиф Бродский, с которым его соединила крепкая дружба. Перо Довлатова часто бывало очень острым, слово — едким, но он не захотел сказать ни одного плохого слова о своих «одержимых ясными идеями» друзьях: «Не хочу быть объективным. Я люблю моих товарищей...» (2, 23). Невольно вспоминается: скажи мне, кто твой друг...

«Ремесло» — книга о том, как осуществляется человек, преодолевая препоны и соблазны, на которые так щедра жизнь, отказываясь приспособляться к обстоятельствам или вкусам начальства, превыше всего ценя возможность оставаться самим собой. А это, как выясняется, совсем не просто.

В этом случае, убеждает Довлатов, ясность цели и настойчивость на пути к ее осуществлению непременно должны сочетаться с освобождением от многих из тех представлений, которые усиленно культивировались в советской стране. И речь тут не только о насаждавшихся коммунистической пропагандой догматах — их ложная сущность была видна, что называется, невооруженным глазом, но и о ментальности советского человека, которая еще долго дает знать о себе в самых разных формах: от вечного брюзжания по поводу окружающей жизни до уверенности, что все проблемы можно решить с помощью взятки, и наивного желания непременно прикарманить все, что плохо лежит.

К числу благоглупостей, от которых необходимо освободиться, чтобы (говоря высоким слогом) осуществить свое земное предназначение, отнесено Довлатовым и сформировавшееся у советского человека представление о свободе. Это поистине священная корова: страну советов (а позже — Россию) покидают, громко заявляя о стремлении именно к свободе, непременно произнося при этом громкие слова. Но Довлатову всегда важно увидеть, что стоит за словом: ну, получили, оказавшись в эмиграции, свободу — что дальше? «Свобода — не профессия. Потому желательно быть еще и квалифицированным специалистом» (2, 196), — иронизирует автор «Ремесла». Как выясняется, «свобода равно благосклонна к дурному и хорошему. Под ее лучами одинаково быстро расцветают гладиолусы и марихуана» (2, 116—117). Как удивительно злободневно звучат сегодня эти слова наряду с другими — о распространенных представлениях о здешнем и тамошнем мире: «То, что плохо у нас, должно быть замечательно в Америке. Там — цензура и портвейн, здесь — свобода и коньяк» (2, 117).

Довлатов вовсе не стремился к утверждению в человеке цинизма, он сокрушал не естественную тягу к идеалу, а распространенные иллюзии. Писатель был убежден, что «у свободы нет идеологии. Свобода в одинаковой мере благоприятствует хорошему и дурному» (2, 146). А что

именно расцветает в человеке под ее лучами, зависит прежде всего от него самого. На этом настаивал автор «Ремесла», обращаясь к редактору эмигрантской газеты, одиозно названной «Слово и дело»: «Советская власть живет в каждом из нас. В наших привычках и склонностях. В наших пристрастиях и антипатиях. В нашем сознании и в нашей душе. Советская власть — это мы.

А значит, главное для нас — победить себя. Преодолеть в себе раба и циника, труса и невежду, ханжу и карьериста» (2, 126). Об этом твердил он, обращаясь к тем, кто не обладал его, нажитым в эмиграции, опытом: писатель пишет в первую очередь для себя, интерес к нему читателя определяется, так сказать, личностным обеспечением слова.

В основе «Ремесла» — линейный сюжет, хронологически развивающееся действие. Но каждый эпизод здесь воспринимается как законченная микроновелла, и потому возникает ощущение свободы изображения жизни. Оно усиливается обилием образов, представляющих самые разные слои и советского, и эмигрантского общества: от высокопоставленных партийных чиновников до жуликоватых пройдох, стремящихся сделать свой маленький бизнес в заокеанской стране. Чего стоят хотя бы возникающие на страницах «Ремесла» выразительные характеристики сотрудников газеты «Новый американец» Левы Дроздова, Эрика Баскина и Вили Мокера.

Все писавшие о Довлатове (в том числе и те, кто отказывался печатать его произведения) непременно отмечали умение артистично владеть словом. Оно для него — не средство, а подлинно — начало начал. Ни к живописности, ни к утонченному психологизму, ни к занимательности Довлатов не стремился: его слово насыщено смыслом, многогранно, выразительно и оценочно одновременно. В сущности, оно-то и является главным героем довлатовской прозы. Вот портрет человека, у которого хотят взять деньги на издание газеты предприимчивые (как им самим кажется) новые американцы: «Гангстер был одет довольно скромно. Его вельветовые брюки лоснились. Джемпер с надписью “Помни Валенсию!” обтягивал круглый живот, лицом он напоминал грузинского рыночного торговца» (2, 102). Стоит ли после этого удивляться, что «гангстер» оказался левым маоистом с дикой путаницей в голове, не уполномоченным распоряжаться деньгами (да и были ли они?) из партийной кассы. А вот выразительная характеристика уже не человека, а города: «Без труда и усилий далась Ленинграду осанка столицы. Вода и камень определили его горизонтальную помпезную стилистику. Благородство здесь так же обычно, как нездоровый цвет лица, долги и вечная самоирония» (2, 94).

Довлатов не был, что называется, записным юмористом, кто из кожи вон лезет — только бы рассмешить публику. Рассказанные им истории

часто в основе своей анекдотичны, но вместе с тем грустны, как сама жизнь. Американский славист Д. Глэд в беседе с писателем заметил, что книга «Иностранка» (1986), где описывается жизнь русской эмиграции, «очень смешная, но общее впечатление грустное». И Довлатов согласился с ним: «У меня такой задачи веселить публику не было, а юмор и печаль, как известно, движутся параллельно. Практически для всех русских юмористов, которых мы чтим, смех сквозь слезы это общее состояние. Я не хочу себя сравнивать ни с кем из великих писателей, но, наверное, печаль и улыбка сопутствуют друг другу»⁸.

Так сопутствовали они ему в жизни. Он радовался, когда одна за другой выходили его книги, и огорчался, что тираж их всякий раз был мизерным, а отечественному читателю написанное им и вовсе оставалось неизвестным. Уже при жизни писателя его книги были изданы в переводе на английский, немецкий, шведский и японский языки; в родной для Довлатова стране его опубликованные *там* рассказы начали появляться в журналах лишь в 1989 г. До издания своих книг в России Довлатов не дожил.

¹ Глэд Джон. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М., 1991. С. 90.

² Довлатов Сергей. Собр. прозы: В 3 т. Т. 3. СПб., 1993. С. 348. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

³ Глэд Джон. Беседы в изгнании. С. 84.

⁴ Там же. С. 93.

⁵ Терц А. Анекдот в анекдоте // А. Терц. Путешествие на Черную речку. М., 1999. С. 258.

⁶ Глэд Джон. Беседы в изгнании. С. 89.

⁷ Там же. С. 90.

⁸ Там же. С. 86.

САША СОКОЛОВ

Саша Соколов (Александр Всеволодович Соколов) родился в семье советского разведчика в Оттаве в 1943 г., что позволило ему в дальнейшем претендовать на канадское гражданство и в шутку рассуждать об «обратной» стороне этой ситуации: «Через несколько лет по явлению С вынужденно покинул родину, а через тридцать три года вернулся к ее пределам»¹. С 1946 г. будущий писатель живет в Москве, с двенадцати лет начинает сочинять и испытывает неимоверные трудности в освоении школьной программы. Все то, чем гордилась советская система образования, вызывает у Соколова, «трудного ребенка», естественную брезгливость и отвращение, а потому угрозы педагогов о переводе в специ-

альную школу преследуют его с первых классов. Позднее он вспоминал о негодовании директора по поводу сочинения, в котором говорилось о чудовищной скуке в летнем «пионерском лагере», о том, какие ничтожные книги заставляли читать и какие читать хотелось — например, капитана Майн Рида².

По окончании школы (в 1961 г.) Соколов работает в морге, учится в Военном институте иностранных языков, попадает в тюрьму за самовольную отлучку, симулирует сумасшествие и три месяца проводит в психиатрической лечебнице. Середина 1960-х годов является временем становления его таланта. Соколов поступает на факультет журналистики МГУ, принимает участие в деятельности московского общества молодых литераторов и художников «СМОГ». Эта аббревиатура раскрывалась и как «Самое Молодое Общество Гениев», и как «Смелость — Мысль — Образ — Глубина»; спустя некоторое время кружок был запрещен, а его члены подверглись преследованиям властей³.

Первый рассказ Саши Соколова («За молоком») был напечатан в газете «Новороссийский рабочий» в 1967 г., затем публикуются очерки «Все цвета радуги», «Баллада о третьем семестре», «Твой Север», «Старый штурман» и другие произведения. Соколов сотрудничает в «Литературной России» и в начале 1970-х годов работает над своим первым романом «Школа для дураков», о публикации которого в СССР нечего было и думать. С помощью гражданки Австрии Иоханны Штайндль рукопись была переправлена за рубеж, а писатель предпринимает попытки эмигрировать, находясь под наблюдением органов государственной безопасности. Отъезд в Вену осенью 1975 г. сопровождался громким международным скандалом, и только личное обращение австрийского канцлера к Брежневу способствовало благополучной развязке. Позднее, в романе «Палисандрия», Соколов с горькой иронией отметит это стремление чиновников создать соответствующее «реноме» эмигрантам: «Бросьте взгляд на картину нашего Зарубежья. Кто выехал тихой сапой, сам по себе, без нашей поддержки, тот сам по себе, тихой сапой там и живет, перебивается на подачках. А подопечные наши, то есть те люди, кому мы способствовали, создавали рекламу, оказывали достойное преследование, — они в послании благодарствуют. Иные даже в пророки выбились, рассуждают. И все что-то пишут, пишут, печатают...»⁴.

Еще до выезда за границу Соколов пишет черновой вариант своего следующего романа «Между собакой и волком», работа над которым продолжалась всю вторую половину 1970-х годов, когда писатель живет в Канаде и США (опубликован в 1980). Забавно, но теперь его вновь преследуют спецслужбы, интересующиеся русским с подозрительным прошлым, — кроме скомпрометированных родителей, у него был конфликтовавший с законом однофамилец. В 1985 г. выходит в свет «Па-

лисандрия» (в английском издании «Астрофобия») — роман, на который возлагались большие надежды в финансовом плане. В идеале он мог бы, подобно набоковской «Лолите», раз и навсегда решить материальные проблемы автора. С тех пор Соколов пишет четвертый роман, который, по-видимому, дается очень нелегко: ведь сверхзадачей «Палисандрии», как сообщает Д. Бартон Джонсон, было «покончить с романом как жанром»⁵.

Возвращение в Россию (1989) ознаменовалось несколькими интервью, где Соколов говорил о своих планах так: «Теперь, приехав сюда, подозреваю, что для писателя нет более интересного места, чем Москва, и я хочу жить здесь... Мне уже достаточно того, что я видел... Достаточно увидеть пять стран, чтобы понять, что в пятидесяти будет более или менее то же самое, и что привычной российской атмосферы не будет и там»⁶.

Роман **«Школа для дураков»**, завершенный в 1973 г. и опубликованный в 1976-м, строго говоря, не принадлежит литературе русского зарубежья. Первые читатели рукописи этой книги были поражены ее новизной и смелостью автора. Карл Проффер, основатель американского издательства «Ардис», в письме к Соколову (1975) утверждал, что «ничего подобного нет ни в современной русской литературе, ни в русской литературе вообще»⁷. Большую роль в деле становления писательской репутации автора «Школы для дураков» сыграли положительные отзывы Н. Берберовой, И. Бродского и особенно Набокова, влияние которого на свое творчество Соколов отрицает, скорее всего, по тем же причинам, по каким Бунин отрицал влияние Пруста, а сам Набоков — Кафки. «Обаятельная, трагическая и трогательная книга»⁸, как сказал об этом произведении Набоков, менее всего интересна с точки зрения общественной. Рассматривать «Школу для дураков» как «документ эпохи», выискивать в ней политические намеки попросту скучно. Миросозерцание, нашедшее воплощение в романе, имеет универсальный характер и по большому счету не особенно нуждается в локализации.

Д. Бартон Джонсон упоминает о своей беседе с автором «Школы...», в которой тот обозначил свою формальную задачу: обойтись без диалогов и сюжета («Он считал и то, и другое полностью исчерпавшими себя литературными приемами»)⁹. Повествование представляет собой речевой поток, в котором участвуют как минимум три голоса — две ипостаси рассказчика и автор книги. Тематика книги задается уже посвящением «слабоумному мальчику Вите Пляскину, моему приятелю и соседу», и эпиграфами. Всего их три, и в бессюжетном повествовании, заканчивающемся по причине (а скорее, по поводу) нехватки бумаги, именно они позволяют наметить отправные точки. Первый содержит гневные слова апостола Павла о совращении с прямых путей Господних, второй — рит-

мизованный перечень глаголов, не укладывающихся в рамки первого спряжения, в котором легко услышать голос расщепленного сознания, третий, из Эдгара По, вводит мотив двойничества.

Сын прокурора, полагающий, что их двое, повествует автору о своей жизни и мнениях, временами конфликтующая со своей второй половиной, причем можно заметить, что первое «я» — в каком-то смысле идеалист, второе — скептик и даже циник. Переживания рассказчика связаны в первую очередь с трагическим разрывом между ним и почти всеми окружающими. В начальной главе немалое значение приобретает эпизод «одной из стадий исчезновения» героя, который превращается в цветок. Об этом говорится после того, как показана символическая сцена выступления оркестра где-то в лесу: звучит музыка, но ее стремятся прервать косари, и хотя оркестранты вынужденно покидают поляну, происходит чудо — гармоничные звуки продолжают литься. «...Это — вальс, который только вчера был кем-нибудь из нашего числа: человек исчез, перешел в звуки, а мы никогда не узнаем об этом»¹⁰. Подобное происходит и с персонажем, который не желает верить в свое исчезновение, несмотря на возражения «другого», «странного человека». «Я превратился тогда в нимфею, в белую речную лилию с длинным золотисто-коричневым стеблем, а точнее сказать так: я частично исчез в белую речную лилию» (С. 31). Таким образом, герой существует в двух нечасто пересекающихся плоскостях, явно предпочитая свои фантазии окружающей действительности, а читатель так до конца книги и не узнает его «мирского» имени, заменяемого в тексте эвфемизмами вроде «ученик такой-то» или «Нимфея».

Славный, чистый, стародавний язык этой книги сам по себе является формой протеста, реакцией на бюрократические порядки, а ученик советской специальной школы, однажды названной «Образцовой Ударной имени Лобачевского» (С. 90–93), не может четко сформулировать свои оппозиционные мысли. Речь героя, иногда, в минуты сильного волнения, превращающаяся в классический «поток сознания», течет прихотливо и свободно. Фальшь и насилие во всех видах заставляют его страдать, и в школе, и дома «Нимфее» постоянно угрожает опасность, будь это черствый, грубый отец-чиновник, профессия которого — наказывать, или администраторы учебного заведения. Сама по себе «школа для дураков», разумеется, символизирует абсурдность установившихся порядков, неискоренимый моральный террор и вот это детское ощущение: «...Полно контрольных, слишком донимают заданиями на дом, и пусть я не делаю их, сознание долга гнетет и давит» (С. 125). То, что ребенок, не успев одолжиться, уже кругом обязан, и по мере взросления число и запросы кредиторов все возрастают, свидетельствует о коренном, фундаментальном изъяне общества, бороться с которым можно, во-

первых, пассивно, т.е. «жить, как хочется, ибо мы запоминаем лишь то, что нужно нам, а не тем кретинам, которые берут на себя смелость учить нас» (С. 95). Однако герой склонен и к активным действиям, пусть в мечтах, размышляет о желанной гражданской казни для истинных идиотов, «проклятых дураков» (С. 89) из педагогического коллектива школы. Его чувства прорываются в истошном вопле, заставляющем содрогнуться закаленных учителей: «Так кричите же вы — способнейший из способных, кричите за себя и за меня, и за всех нас, обманутых, оболганных, обещенных и оглушенных, за нас, идиотов и юродивых, дефективных и шизоидов, ...за всех, кому не дано и кому уже заткнули их слонявые рты, и кому скоро заткнут их, за всех без вины онемевших, немеющих, обезязыченных — кричите, пьяня и пьянея: бациллы, бациллы, бациллы!» (С. 109—110).

Есть, однако, в этом фантасмагорическом балагане люди и явления, позволяющие «ненавидеть и терпеть» его. Рассказчик влюблен в учительницу биологии Вету Аркадьевну Акатову, мысленно беседует с ее многострадальным отцом, он безмерно уважает учителя географии Павла Петровича Норвегова. Показательно, что занятия этих персонажей связаны с природой, к которой всей душой стремится «Нимфея», постоянно возвращающийся к мыслям о даче, облаках, бабочках, озере. Имя Павла Петровича содержит возможный тургеневский подтекст и явный библейский, так что по большей части он зовется Савлом. Это, по характеристике рассказчика, «поборник чистоты, правды и заполненных пространств, ...заступник всех униженных и окровленных» (С. 135). Савл Петрович вручает герою древнюю книгу, из которой запоминаются слова: «Выпросил у Бога светлую Русь сатана...» и т.д. (С. 47). Он учит «Нимфею» мыслить и поступать свободно, подает примеры благородства и человеколюбия, призывает к стойкости: «...Боюсь, вам не избежать этих уроков, и вам придется с мучительной болью заучивать наизусть отрывки... произведений, называемых у нас литературой. Вы с отвращением будете читать наших замызганных и лживых уродцев пера, и то и дело вам будет неважно, но зато, пройдя через горнило этого несчастья, вы возмужаете, вы взойдете над собственным пеплом...» (С. 136). Норвегов на уроке вместо беседы о горных системах рассказывает притчу «Плотник в пустыне» (глава пятая, «Завещание»), персонаж которой помогает распять самого себя, забивая гвозди в собственное тело. И, наконец, Савл более всего на свете любит ветер, ассоциирующийся с движением и жизнью. В его горячей речи, воспроизводимой воображением ученика, перемены связываются с фантастическим образом «Насылающего Ветер», существом, несущим яркий свет, обновление и истину: «Я приду и приведу с собой убиенных и униженных вами и скажу: вот вам ваша правда и возмездие вам. И от ужаса и печали в лед обратится ваш раб-

ский гной, текущий у вас в жилах вместо крови» (С. 23). Голос автора, перебивающий героя, дополняет его позицию в концовке произведения, где сочувственно воспроизводятся мысли дачного почтальона Михеева или Медведева, мечтающего о буре и лодках для плавания не по реке, а по морю. Финал романа ознаменован смертью учителя и дискуссией героя и автора о заглавии книги, в которой, среди прочего, обозначается масштаб обобщения: «...У вас пусть будет ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ, тем более, что книга не только про меня или про него, другого, а про всех нас, вместе взятых, учеников и учителей, не так ли?» (С. 177).

Саша Соколов исповедует набоковское понимание литературы как феномена языка. Его эстетические воззрения базируются на противопоставлении авангардизма и традиционного реализма, необычного и стандартного, живого и окаменевшего. «...Язык заключает в себе все, все концы и начала, — говорил он в интервью. — ...Разве обязательно нужно всем расставлять какие-то акценты, делать нажим, подчеркивать... свою принадлежность к той или иной философии? Нет, просто спокойно писать, и все само проявится, если ты действительно честно пишешь... Я никогда не стремился что-то доказывать... Флобер, Пруст — чему они там научили?.. Литература — это как игра на фортепьяно. Импровизация»¹¹. Прихотливое воображение художника увлечено игрой в слова, а персонажей этого писателя, по мнению американского исследователя, можно расценивать «как некие стилистические символы. Соколов признается, что вообще никогда не задумывает конкретных героев, как и не разрабатывает заранее сюжетную канву романа»¹². Разумеется, такой подход вовсе не исключает напряженной правки и «медленного письма», и далеко не все порождения вольного полета фантазии имеют шансы попасть в окончательный текст. То же самое касается круга изблюбленных проблем, быть может, появляющихся спонтанно, но затем подвергающихся строгому отбору. В творчестве Соколова одно из главных мест занимает проблема времени.

Замечено, что в «Школе для дураков» время целиком зависит от внутреннего ощущения субъекта речи¹³. Герой часто упоминает о том, что со временем происходит какая-то путаница. В этой связи представляется важным нередко выражаемое героями Соколова отношение к жизни как к обители страдания, примером чему может служить один из эпизодов романа «Палисандрия», где центральный персонаж беседует со следователем о «перенаселении суши». Общий шутовской тон произведения не умаляет здесь остроты вопроса: «Правда, более нас волновало, как быть с еще незачатыми, что — наперекор их будущей воле — будут зачаты и рождены — и весь век свой прозябнут — пробедствуют — проскрипят протезом всего организма в лифтерах — механиках — в многоуродных тетках — промечутся в мышеловках собственных тел»

(С. 147). Что же обрекает на бессмысленную муку «жертв родительской похоти»? Ответ находим на последней странице «Школы для дураков» — это осознание суетности всего вокруг, обусловленной пониманием начала и конца собственного существования. На уроке любимой учительницы Веты Аркадьевны «Нимфею» поражает следующая мысль: «...Никто никогда не говорил о рододендронах самого главного... что они, рододендроны... намного счастливее нас, ибо не знают ни любви, ни ненависти, ...и даже не умирают, так как вся природа, исключая человека, представляет собою одно неумирающее, неистребимое целое... Старому дереву... умирать не обидно... И траве, и собаке, и дождю. Только человеку, обремененному эгоистической жалостью к самому себе, умирать обидно и горько. Помните, даже Савл, отдавший всего себя науке и ее ученикам, сказал, умерев: умер, просто зло берет» (с. 183). Находясь во времени, осознавая его, человек страдает. В своих книгах Соколов ведет неравную борьбу со временем, отрицая его обязательную протяженность, а с этим связано демонстративное пренебрежение «приметами» времени — в «Школе для дураков» не упоминаются ни телевидение, ни радио, в «Палисандрии» же наблюдается намеренная архаизация московского быта (газовые фонари, дирижабли, не «радио», а «устройство инженера Попова», не «самолет», а «авион», не «пароход», а «пироскаф»).

Роман «Палисандрия» не менее необычен, чем первое крупное произведение Соколова. Тотальная ирония в постмодернистском калейдоскопе, бурлящий круговорот имен, фактов и литературных реминисценций — все это под соусом очередных «записок юродивого» по мотивам несохранившегося шедевра «Васисуалий Лоханкин и русская революция». Представляя свою книгу читателям журнала «Литературная учеба», Соколов говорил: «Это — пародия на мемуары, пародия на исторический роман, на роман эротический, детективный, то есть — на основные жанры современной развлекательной литературы. Герой повествования Палисандр Дальберг родился в Кремле, его родители рано и таинственным образом умерли. Палисандр становится как бы сыном правительства, кремлевским сиротой... Псевдокуртуазный роман. Он выполнен в форме мемуаров героя, который в силу особенностей судьбы жил не только в двадцатом веке, но и в предыдущие века...»¹⁴. Сенсационный привкус можно объяснить (но не оправдать) тем, что роман создавался с надеждой на коммерческий успех, и это заставило автора по предложению Карла Проффера отказаться от первоначального замысла оформить книгу особым образом, изгнав прописные буквы и знаки препинания (хотя следы языкового буйства Палисандра ощутимы — чего стоят лишь хронические проблемы с деепричастиями и дикие краткие формы прилагательных)¹⁵. Роман состоит из четырех книг, вступительных заметок,

пролога и эпилога, скромно обрамляющих жизнеописание обычного мессии. Спесь мемуариста доходит здесь до таких размеров, что очень скоро перестает казаться смешной. Эпатировать публику Соколов умел еще во времена СМОГа, но в данном случае или ему изменяет чувство меры, или читателям надо учиться воспринимать без содрогания такие тексты — иначе некоторые могут значительно предвосхитить последний жест рассказчика («Автора вырвало». С. 262).

Разделительными вехами между частями служат моменты смерти персонажей: в прологе вешается бутафорский Берия, в «Книге Изгнания» погибает от страха почти плюшевый Сталин, меткий выстрел героя настигает восковой манекен Брежнева («Книга Дерзания»), расстреливают сомнительного двойника того же Берия майора театральных войск Гекубу («Книга Отмщения»), и, наконец, в «Книге Послания» освобождается место интригана Андропова, а Палисандр вступает в должность Свидетеля по делам Российского Хронархиата и Командора Ордена часовщиков. По ходу повествования реализуются многочисленные анекдоты, слухи и сплетни о «кремлянах», организованных в масонскую ложу и сетующих на происки темных «определенных сил». Палисандр, относительно мирно существовавший под защитой кремлевских стен, изгоняется из рая, поскольку косвенно виновен в смерти Сталина, и получает должность ключника Дома Массажного Правительства. Не успев приступить к своим обязанностям, он влюбляется в настоятельницу заведения турчанку Шагане Хомейни, когда-то брошенную знаменитым поэтом. Соперником героя становится сам «дядя Леня», и предложение Андропова убить его и тем самым насолить заграничным кукловодам поступает как нельзя кстати. К покушению на Брежнева Палисандра готовит Фанни Каплан, после его с почетом препровождают в тюрьму, дабы подготовить к выполнению якобы задуманной Андроповым шпионской миссии по поиску штаб-ложи «определенных сил». В последней книге романа брошенный властью за рубежом Палисандр (задание было придумано для того, чтобы тихо удалить столь значительную фигуру из страны) постепенно добивается мировой славы как писатель и получает телеграмму из России с приглашением на царство. Интересно, как будет восприниматься этот роман в те времена, когда из памяти большинства исчезнут все подтексты советской эпохи?

С временами у героя «Палисандрии» так же плохо, как у «Нимфеи», — впрочем, как и со многим другим. Единственный хотя бы отчасти «жизнеподобный» персонаж — адвокат Петр Федорович Модерати — при встрече с будущим Командором сразу осознает его недееспособность (С. 207) и заставляет Палисандра посмотретья в зеркало. Здесь-то и выясняется, что «сирота» — вовсе не юноша, а глубокий старик, и только умысел рассказчика не позволял отчетливо осознать это раньше. До

того он заставлял читателя любоваться своими сексуальными рекордами, силой, влиянием и так далее. Обыгрывая центральную тему «Лоли-ты», Соколов наделяет героя пристрастием к старухам, и Палисандр последовательно перекрывает баснословное достижение Лопе де Вега. Впрочем, между ним и Гумбертом есть кардинальная разница — персонаж Соколова абсолютно лишен той самоиронии, которая заставляет, хотя и с оговорками, сопереживать любителю нимфеток. Уже в начале романа Палисандр заявляет о решимости обличить некую Мажорет (С. 22), которая в «прежней жизни» нанесла ему психологическую травму. Именно это событие служит обоснованием гипертрофированной чувственности героя, подробно рассказывающего о своей близости с няней, служанкой, супругой Брежнева, Ф. Каплан, нищенками, Екатериной Второй (в шкуре коня) и много с кем еще. Постепенное разоблачение Палисандра достигает кульминации, когда его осматривает доктор Карл Густав Юнг, ставит диагноз (гермафродит) и под руководством Мажорет лишает невинности. Рассказчик переходит на формы среднего рода — я бормотало, я замолчало — и начинает отстаивать права всяческих меньшинств.

Поверхностная мишура и лубок, вырождение карнавала в балаган не должны заслонить тех по-настоящему серьезных вещей, которые кроются в недрах «Палисандрии». «Жизнь обрывалась», — заявляет герой в эпилоге. «И — обратите внимание! — все, что случилось, случилось напрасно и зря» (С. 261). Ранее этот Агасфер российской политики, вечный кремлевский старец был уверен в своем бессмертии, множество раз перевоплощался и мог заявить Андропову: «Я указал, что время, о котором он, генерал-генерал, столь печется, что оно ему вылепило другое лицо... меня совершенно не лимитирует, ибо я давно уже обретаюсь в Вечном Сейчас, чего и ему, дяде Юре, желаю» (С. 171–172). Немного раньше он приходит в восторг от слов мусульманина Кербабеева, не обратив внимания на последующее пояснение: «Ты ли, я ли, в Аллахе ли, во Христе — возгордились, проштрафились перед Господом, так что даже и смерти нам нет, милоч, — не заслуживаем» (С. 113). Став Командором Ордена часовщиков, Палисандр, вероятно, обретает над временем власть и способен прервать цепь воплощений. Если же вечный скиталец и мог чем-либо заслужить смерть, то только своей поистине странной любовью к России, вдохновленным гимном ей (С. 252–254), в котором слышится подлинный голос автора романа, и коллекционированием отеческих гробов на чужбине с последующей их доставкой на родину.

Многие фрагменты «Палисандрии» безусловно удались, однако целостного впечатления роман, как ни жаль, не производит. Может быть, задержка с появлением очередного крупного произведения, значительная даже для столь «медленного» автора, как Саша Соколов, связана с

тем, что писатель оказался словно на распутье. Его старая стилистика во многом исчерпала себя, а поиск новых форм, как правило, дается нелегко. Сумеет ли он преодолеть временные трудности? У таких замечательных талантов все и всегда в будущем.

- ¹ *Соколов Саша*. Palissandr — c'est moi? // Саша Соколов. Палисандрия. М.: Журнал «Глагол», 1992. С. 266.
- ² *Бартон Джонсон Д.* Саша Соколов. Литературная биография // Саша Соколов. Палисандрия. М.: Журнал «Глагол», 1992. С. 270–271.
- ³ *Соколов Саша*. Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа // Юность. 1989. № 12. С. 67–68.
- ⁴ Слова Андропова. См.: *Соколов Саша*. Палисандрия. М.: Журнал «Глагол», 1992. С. 61. Далее ссылки на роман «Палисандрия» даются по этому изданию с указанием в тексте номера страницы.
- ⁵ *Бартон Джонсон Д.* Указ. соч. С. 281.
- ⁶ Спасение — в языке. Саша Соколов — Александр Михайлов // Литературная учеба. М., 1990. Книга вторая. С. 183.
- ⁷ Цит. по: *Бартон Джонсон Д.* Указ. соч. С. 277.
- ⁸ Там же. С. 278. Ср. с высказыванием самого Соколова: «...вот эти три слова сделали всю мою американскую карьеру, если это слово правомерно употребить к судьбе русского писателя в Америке. Потому что по большому счету никакой карьеры нельзя сделать эмигранту в Америке» (Саша Соколов: «Американцы не могут понять — о чем это можно говорить два часа» // Юность. 1989. № 12. С. 66).
- ⁹ *Бартон Джонсон Д.* Указ. соч. С. 273.
- ¹⁰ *Соколов Саша*. Школа для дураков. М., 1990. С. 31. Далее ссылки на роман даются по этому изданию с указанием в тексте номера страницы.
- ¹¹ Юность. 1989. № 12. С. 67.
- ¹² *Бартон Джонсон Д.* Указ. соч. С. 281.
- ¹³ См.: *Черемина Е.А.* Поэтика Саши Соколова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2000. С. 9; *Ермошина Г.Г.* Время от ветра (Некоторые проблемы пространства времени в «Школе для дураков» Саши Соколова) // Литература «третьей волны»: Сб. научных статей. Самара, 1997. С. 195–201.
- ¹⁴ Спасение — в языке. ... С. 183.
- ¹⁵ См.: *Бартон Джонсон Д.* Указ. соч. С. 283–284.

ПОЭЗИЯ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ 1970–1990-х ГОДОВ

Ситуация третьей волны русской эмиграции качественно отличается от обстоятельств первой и второй. В абсолютном большинстве случаев приходится сталкиваться с *изгнанием* писателя, насильственным расторганием его связей с Родиной и национальной культурой. Если у

авторов первой волны, которых даже не всегда можно назвать изгнанниками в полном смысле (например, Набокова, Цветаеву, Белого, Адамовича, Г. Иванова, Вяч. Иванова), хотя бы сохранилась возможность выбора оставаться в России или отправиться в Европу, а некоторые выезжают за границу не столько по идейным соображениям, сколько по частному либо служебному поводу (Адамович — навестить родственников в Ницце, Вяч. Иванов и Г. Иванов — в служебные командировки, Набоков — для получения образования в Кембридже, Цветаева — ради встречи с мужем), то у писателей третьей волны было исключено само право выражения личных предпочтений. Зачастую, если это право и обеспечивалось, то выбор распространялся в лучшем случае на страну эмиграции, но необходимость отъезда со стороны государства обсуждению не подвергалась. Так случилось с И. Бродским, Ю. Кублановским, Н. Горбаневской, И. Ратушинской и др. Причем для многих из них, в отличие от эмигрантов первой волны, понятие эмиграции не становится тождественным смерти. Напротив, скорее дальнейшее пребывание в СССР воспринимается как потенциальная ее возможность — по причине расшатанного здоровья (И. Бродский), творческого удушья (Н. Коржавин), преследований со стороны властей (Ю. Кублановский), даже заключения в неволе (Н. Горбаневская, И. Ратушинская). Ни в одном из случаев мы не столкнемся с добровольным отъездом ради стремления к благоустройству бытовой и личной жизни.

Более того, если для изгнанников первой волны осознание эмиграции как духовной катастрофы происходит не сразу, а только к началу 30-х годов, т.е. в течение более чем 10 лет сохраняется потенциальная возможность и надежда на возвращение, то для писателей послехрущевской эпохи эмиграции фактической скорее предшествует эмиграция «внутренняя», связанная с эстетическим отчуждением художника. При полной лояльности писателя к государству система не может отплачивать ему тем же ради сохранения самой себя, ибо всякая империя, по мысли И. Бродского, — прежде всего прочего образование не политическое, но эстетическое, правда, с точки зрения совершенства и строгости вкуса, весьма сомнительного достоинства.

Пропаганда и массовое производство соцреализма в области литературы (не случайно производственная тематика становится ведущей) унифицируют художественные возможности писателя и эстетическую разборчивость читателя, предельно упрощая духовную задачу и той и другой стороны. Поэтому неприятие системы происходит чаще не по причине политического инакомыслия или нарушения прав человека со стороны государства, сколько в силу стилистического несоответствия. Наиболее точно это состояние художника в тоталитарном обществе передает И. Бродский: «Я покинул Россию не по собственной воле. Поче-

му все это случилось — ответить трудно. Может быть, благодаря моим сочинениям — хотя в них не было никакой “contra”. Впрочем, вероятно, не было и “pro”. Было, мягко говоря, нечто совершенно иное»¹. Неприятие официальной эстетики объясняется, таким образом, отчетливым пониманием природы искусства как внутреннего духовного предназначения художника, который процессом создания произведения увлечен гораздо сильнее, чем мыслями о реализации конечного продукта и производимого им эффекта, даже если он оказывается высокохудожественным. Изоляции этой способствует в большей степени ситуация даже не политическая, но трагедия всего миропорядка, которая каждым из писателей исследуется по-своему. Произвольность человеческого существования, неспособность индивидуума контролировать хотя бы собственную жизнь, не говоря уже об общественной, порождают чувство экзистенциальной безысходности и провоцируют отчуждение.

Поэты этой эпохи не возлагают большие надежды и на участие в параллельном литературном процессе — самиздате. В условиях тоталитарного государства существование «виртуальной» (по отношению к официальной) литературы и благоприятно, и пагубно одновременно. Ситуация самиздата располагала к некоторой неразборчивости и заниженной требовательности автора к собственным стихам, которые нуждались в беспристрастном читателе и взвешенной оценке. Самиздатовские произведения становятся в одинаковой мере достоянием как друзей, близких, знакомых, так и случайных людей, но и те и другие менее к ним пристрастны хотя бы потому, что сами находятся в оппозиции к официальной эстетике. Приветствуется все, что содержит в себе мало-мальское опровержение государственного художественного стереотипа.

Неестественность в ситуации существования самиздата с тем и связана, что порождала у писателя чувство собственного превосходства не столько в художественном плане, сколько в идеологическом, зачастую за счет обращения к подцензурным темам и проблемам. В подобной имитации альтернативного литературного процесса для его участника заключалась прежде всего опасность дилетантства, литературного непрофессионализма. Не случайно именно в хрущевскую «оттепель», по выражению С. Гандлевского, «бытовую поэтическую вольницу охотно путали с литературными вольностями от неумения»², чему во многом способствовал самиздат. Показательно, что его услугами особенно охотно пользовались молодые авторы, чье творчество находилось на стадии формирования. Зрелые же, внутренне состоявшиеся художники участвуют в автотиражировании осторожней и взвешенней, а зачастую даже игнорируют участие в нем. Так, например, в начале 70-х годов В. Марамзин предпринимает первую серьезную попытку собрать все написанное Бродским, и хотя все найденное предъявлялось автору и проходило

через существенную правку и отбор, сам он не являлся инициатором этого предприятия.

Словом, ситуация эстетического отчуждения способствовала созданию герметичных художественных систем с неременной для наиболее последовательных в своем развитии авторов метафизической составляющей. Поэтому смена географической широты и долготы вследствие эмиграции не вносит кардинальных изменений в самосознание поэтов. Во-первых, по причине того, что художественная логика их произведений оказывается более последовательной и убедительной, чем логика внешних событий жизни, и предопределяет выбор человеческих решений. Выразительно об этом сказал И. Бродский в одном из интервью: «Есть только две вещи: твоя жизнь и твоя поэзия. Из этих двух приходится выбирать. Что-то одно делать серьезно, а в другом только делать вид, что работаешь серьезно. Нельзя с успехом выступать одновременно в двух шоу. В одном из них приходится халтурить. Я предпочитаю халтурить в жизни».

Во-вторых, тоталитарный режим и современная западная цивилизация одинаково неприемлемы для художника и вызывают отстраненность, поскольку с точки зрения эстетических оснований они совершенно тождественны. И в том и в другом случаях ведущим становится критерий массового производства. Если авторитарное общество исключает всякую свободу слова, то современная западная демократия подвержена другой крайности: она предоставляет ту свободу слова, которая порождает его инфляцию.

Художественные системы авторов, оказавшихся в эмиграции, сложились, таким образом, еще в России, поэтому большинством из них эмиграция воспринимается как очередной или завершающий этап поэтического становления. В этом отношении только третья эмиграция становится сугубо художественной и способствует действительному обогащению русской поэтической традиции. Первая, как и вторая, были менее однородны и не столь аполитичны, чтобы достичь впечатляющих эстетических результатов и онтологических обобщений. Заслуга третьей волны эмиграции еще и в том, что она способствовала формированию у писателя отчетливого комплекса личной бытийной и творческой ответственности — в противовес корпоративной. По этой причине литературная жизнь поэтов третьей волны носит более частный характер и воспринимается как грандиозная метафора всегдашнего одиночества человека в мире. Мы не столкнемся в этом существовании с яростной литературной полемикой, обязательным участием в поэтических объединениях в силу того, что каждый из писателей осуществляет опыт постижения мировой культуры и человеческого бытия предельно индивидуально. Однако объединяет их всех то, что орудием этого постижения становятся поэтическая речь и родной язык.

Одной из наиболее заметных фигур поэтической жизни эмиграции 70-х годов XX в. становится **Наум Коржавин** (Наум Моисеевич Мандель; 1925).

Замечание Пушкина в адрес Грибоедова о том, что «драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным», совершенно неубедительно, когда речь заходит о классической поэзии. Опора на традицию предполагает как раз обратное: когда автора судят не по законам, им самим признанным, но по правилам традиции, которую он воспринимает от предшественников. Пропорционально зависимости от традиции возрастает и мера ответственности автора. Чем богаче перечень предшественников в поэтической родословной, тем ответственнее поэт относится к своему ремеслу и тем охотнее он признает над собой законы, не им написанные. Парадоксальным образом такая зависимость не закрепощает, а напротив — освобождает, уберегая от вседозволенности и безответственности стихов, суждений, поведения. Не говоря уже о том, что она приучает к сдержанности тона, о чем бы ни шла речь.

Сказанное в полной мере можно отнести и к творчеству Н. Коржавина, гештальтом которого в поэзии русского зарубежья становится намеренная и не скрываемая автором традиционность. Эмигрировав в 1973 г. «из-за нехватки воздуха», на Западе Коржавин не стал стилиобразующей фигурой, равно как и персоной общественного значения, которая бы представляла всю русскую литературу в эмиграции. Предпочтя широкой популярности сугубо частное существование, он останавливается в Бостоне (штат Массачусетс), который, конечно же, не может сравниться по своей литературной значимости с Нью-Йорком или хотя бы Вашингтоном. Собственно, в случае с Коржавиным мы имеем дело не с принудительным или почти принудительным выдворением за пределы Родины, но едва ли не с добровольной эмиграцией, к тому же почти в пятидесятилетнем возрасте.

Коржавин как поэт скорее принадлежит к поколению «лобастых мальчиков невиданной революции», как назвал себя и своих сверстников Павел Коган. Не случайно именно к нему и его творчеству Коржавин с ранней юности испытывал страстный интерес, сделав Когана даже главным действующим лицом своей ранней поэмы «Утверждение» (январь — февраль 1948):

Я не писал ни разу тем —
Всегда во мне рождалась тема.
Он просто оказался тем,
Кого ждала моя поэма.
Был довоенный мирный век,
И века этого моложе

Жил беспокойный человек,
 Во многом на меня похожий.
 Он от меня неотделим,
 Хоть мы и разнимся довольно.
 Он не обидится, что с ним
 Я обращаться буду вольно.
 Так много общего у нас,
 Хотя и с топотом зловещим
 Прут в дверь по-новому сейчас
 Переосмысленные вещи³.

Двадцать лет спустя, в предисловии к рукописному сборнику стихов, куда вошла и эта поэма, Коржавин признается: «...Это произведение заняло большое место в моей юности, в моих исканиях и извращениях, и вообще интересно тем, до чего может дойти человек в фантастической приверженности словам, обозначающим идеи, в попытке оправдать то, чего нельзя оправдать, и видеть так, как нельзя видеть... Многие вещи я теперь зачеркнул из понятного стремления к цельности, но не считаю себя вправе скрывать их от читателя, ибо мне это слишком было бы выгодно. Поэтому я их, хотя и в зачеркнутом виде, сохраняю как свидетельство обвинения против себя.

Повторяю, это я делаю в виде исключения, ибо в принципе претендую на эстетический, а не сугубо исторический интерес» (С. 232–233).

Фрагмент юношеской поэмы и строки из предисловия к ней вполне исчерпывают основной круг коржавинских тем: эпоха, человек, ответственность. Еще в 1952 г. поэт напишет:

Время?
 Время дано.
 Это не подлежит обсуждению.
 Подлежишь обсуждению ты,
 разместившийся в нем <...>
 Я не знаю,
 что надо творить
 для спасения века,
 Не хочу оправданий,
 снисхождения к себе — не прошу...
 Чтобы жить и любить,
 быть простым,
 но простым человеком —
 Я иду на тяжелый,
 бессмысленный риск —
 и пишу (С. 95–97).

Такое представление о поэзии сформулировалось у Коржавина уже к 22–25 годам и не претерпевает существенных изменений и по сей час, становясь разве только более очерченным и строгим. Поэтому эмиграция не стала переломным событием внутренней жизни, во всяком слу-

чае на качество стихов кардинально не повлияла, хотя и открыла возможность публикаций в эмигрантских журналах. Коржавин почти сразу вписался в литературно-художественную жизнь: вошел в редколлекцию журнала «Континент», печатал поэмы, стихи и статьи о поэзии во многих изданиях, участвовал в антологии «Русские поэты», выпустил во Франкфурте-на-Майне книги стихов «Времена» (1976) и «Сплетения» (1981). Однако несмотря на эту внешнюю устроенность и писательское благополучие, о западной жизни Коржавин никогда не отзывался особенно тепло, предпочитая сдержанность. Тем более что принципиальное сходство при многих несомненных различиях между Россией и Западом уловлено достаточно точно: «Когда я уезжал в 1973 году, это было 31 октября, я говорил: “Прощайте, ребята, я еду к индейцам!..” Я отнюдь не отрицаю Запада, но и мы не лыком шиты. И проблемы у нас общие — современный графоман уже перестал быть той оборотной стороной ликвидации неграмотности, как говорил Слуцкий, а стал явлением более сложным. Он подражает даже не приемам, а какому-то представлению о поэзии»⁴.

И проблема эта определяется как нравственно-эстетическая, уравнивая положение писателя как оставшегося в «возлюбленном Отечестве», так и оказавшегося в изгнании. Долг поэта, независимо от ситуации, состоит в том, чтобы хорошо писать на родном языке, утруждая себя не поиском формальных новшеств, но совершенствуя представление о самом себе и творческом даре: «Я никогда не понимал, что такое формальные поиски. Нельзя искать, что не потерял. Человек ищет самовыражения, открывения через самовыражение. И надо искать — свои слова. У меня, признаюсь, была мечта издавать журнал “Арьергард” с подзаголовком: “арьергардом в армии называется войсковая часть, которая отступает последней”. И я хотел даже дать в своем журнале объявление: лиц, желающих двигать литературу вперед, просят обращаться в другие журналы»⁵.

Менее всего Муза Коржавина стремится к эффектности. Вслед за «умным» Боратынским он мог бы сказать о ней:

Не ослеплен я музою моею:
Красавицей ее не назовут, —
И юноши, узрев ее, за нею
Влюбленною толпой не побегут.
Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем,
Ее речей спокойной простотой...

Аналогия с поэтом XIX в. вполне уместна, поскольку Коржавин — аналитик своих состояний; он убеждает в главном: поэзия не менее про-

зы нуждается в мыслях, точнее сказать, в разумности и осознанности творчества, даже его рассудочности. Для Коржавина стихотворение — это не сгусток страстей и не выплеск эмоций. Иррациональна природа поэзии, но не само стихотворение, задача которого — внести ясность в представления поэта о мире:

И должен был твой разум каждый день
Вновь открывать, что значит свет и тень.
Что значит ночь и день, и топь и гать...
Простые вещи снова открывать.

Он осязание мыслью подтверждал,
Он сам с годами вроде чувства стал...

Но я не рассуждал. Я шел ко дну.
Смотрел вперед, и видел пелену.
Я ослеплен быть мог от молний-стрел.
Но я глазами разума смотрел.

И повторял, что в небе небо есть
И что земля еще на месте, здесь.
Что тут пучина, ну, а там — причал.
Так мне мой разум чувства возвращал.

Нет! Я на этом до сих пор стою.
Пусть мне простят рассудочность мою (С. 136–137).

В этом стихотворении 1956 г. «Рассудочность» при желании можно даже усмотреть полемику с Пастернаком, который, говоря о себе и поэтах своего поколения (Маяковском и Асееве), отмечал: «Мы... писали намеренно иррационально, ставя перед собою лишь одну-единственную цель — поймать живое. Но это пренебрежение разумом ради живых впечатлений было заблуждением». Пророческой одаренности, с точки зрения Коржавина, поэту явно недостаточно, если не сказать больше: неистовство и «безумство» ему вредят, ибо они замутняют и без того расплывчатые очертания действительности неряшливой и туманной обрванностью. Особенно пагубен иррационализм в те эпохи, которые настоятельно требуют от личности проявления твердых нравственных предпочтений.

Лирический облик Коржавина — это не портрет интеллектуала-культуролога, профессора филологии и семиота по совместительству. Перед нами скорее одинокий человек, думающий о собственной жизни и смерти с помощью ямбов, хореов, перекрестной либо парной рифмы. Эти средства более надежны и долговечны, нежели философские концепции, религиозные доктрины или политические идеологии, ибо они старше всех их вместе взятых, приучают к внутренней дисциплине не хуже молитвы и внушают ясность (или — точнее сказать — избавляют от иллюзий) на свой собственный счет:

Стиль — это мужество. В правде себе сознаваться!
Все потерять, но иллюзиям не предаваться —
Кем бы ни стать — ощущать себя только собою,
Даже пускай твоя жизнь оказалась пустою,
Даже пускай в тебе сердца теперь уже мало...
Правда конца — это тоже возможность начала.
Кто осознал поражение, — того не разбили...

Самое страшное — это инерция стиля (С. 167).

Иначе говоря, в поэтическом мире Коржавина работа над стилем тождественна работе над самим собой, а поэтический опыт опережает и предопределяет опыт человеческий. Поэтому правильно выбранная тональность стихотворения исключает сомнительность нравственной позиции. Сам поэт, оценивая опыт прежней своей поэзии, сегодня признается: «Я и теперь убежден, что в принципе, хотя поэт, как все люди, с годами меняется (в своих взглядах и восприятии), стихи, написанные им в определенный период его жизни, потом переоценке и переделке в этой связи не подлежат — разве что в направлении большей *выраженности* прежнего замысла (курсив наш. — С.К.) <...> Как ни отрицай, а нравственное все-таки где-то сливается с эстетическим (безнравственное — уродливо). Беда отвергнутых мной стихов не в темах, не в так называемой “гражданственности” или историчности — история слишком непосредственно занималась каждым из нас, чтобы кто-то в той или иной мере мог искренне ее игнорировать <...> Нет, не “злободневные темы”, не политические, а именно нравственные — точнее, *нравственно-эстетические* (курсив наш. — С.К.) ошибки, — это главное, чего я не могу простить ни себе, ни тому из написанного, что их содержит. Да, для меня — это порок, прежде всего эстетический...»⁶.

Ясность и отчетливость поэзии Коржавина объясняется отчетливым пониманием своего места в мире. Ничто так не способствует этому пониманию, как традиционные средства поэтики: регулярные размеры и точные рифмы. Подобно тому, как поэт Коржавин осознает невозможность да и ненужность собственного превосходства над вековыми поэтическими устоями, Коржавин-человек понимает, что жизнь на земле существует не ради человека как такового. У нее, оказывается, есть свои цели относительно собственного будущего, и люди — не главная из них, а в лучшем случае — одна из многих:

Не жертвуй светом, добывая свет!
Ведь ты не знаешь, что творишь на деле.
Цель средства не оправдывает... Нет!
У жизни могут быть иные цели (С. 148).

В данной ситуации мы сталкиваемся с христианской метафизикой в ее почти очищенном, беспримесном виде: история — Божественный промысел, смысл которого непостижим в короткое по сравнению с Вечностью мгновение человеческой жизни:

...Есть пальба и гром.
Мир и война. Гниенье и горенье.
Извечная борьба добра со злом,
Где нет конца и нет искорененья...
Но все проходит. Снова жизнь как жизнь.
И зло, как зло. И, в общем, все как было (С. 148–149).

Жизнь произвольна и не зависит от представлений человека о ней, причем настолько, что даже в отдельной судьбе, отнюдь не в масштабах всего человечества, смысл ее ускользает, а сама она несводима к какому-либо итогу, ибо не человеку принадлежит. И особенно хорошо это понимает человек, пишущий стихи об историческом деятеле, особенно если последний является еще и властителем дум, «народным кумиром». У Коржавина таковым становится умирающий Ленин:

Ну что ж! Ну что ж! Он сделал все, что мог,
Устои жизни яростно взрывая...
И все же не подводятся итог. —
Его, наверно, в жизни — не бывает (С. 150).

Сдержанность тона уберегает поэта от мщения и желания свести с историей счеты:

Не мстить зову — довольно мстили.
Уймись, страна! Устройся, быт.
Мы все друг другу заплатили
За все давно, —
И счет закрыт.
Ну что с них взять —
С больных и старых.
Уж было все на их веку.
Я с ними сам на тесных нарах
Делил баланду и тоску... (С. 174).

Сдержанность эта предостерегает от другой крайности — впадения в дидактику, богатую учительную традицию русской литературы, которая зиждется на заведомом неравенстве автора и читателя, на превосходстве первого над вторым. С точки зрения Коржавина, если что и обеспечивает чувство превосходства, так это трагический опыт, который в случае подавляющего большинства писателей ничуть не больше горестного опыта обычного человека, особенно в сталинскую эпоху. Поэт дорожит своим читателем, а если не бережет и не щадит его, то только потому, что не собирается его утешать и притуплять его нравственную бдительность:

Как вы, и я не выше тлена.
Я не давать тепла не мог (С. 146).

Это равенство автора и читателя, поэта и человека у Коржавина весьма примечательно. В фундаменте коржавинской поэтики и этики лежит

отсутствие гордыни — чувство по сути своей христианское, однако основанное не столько на жалости и сострадании к другому, сколько на высокой требовательности к себе:

Все будет, а меня не будет, —
Через неделю, через год...
Меня не берегите, люди,
Как вас никто не бережет (С. 146).

Такая позиция позволяет судить с пристрастностью не других, а только себя:

Наивность взрослых — власть стихии.
Со здравым смыслом — нервный бой,
Прости меня. Прости, Россия,
За все, что сделали с тобой.
За вдохновенные насилия,
За хитромудрых дураков.
За тех юнцов, что жить учили
Разумных, взрослых мужиков... (С. 173)

На первый взгляд, чувство вины и самораскаяния не имеет ничего общего с гражданственностью, поскольку последняя предполагает, впереди всего прочего, чувство гордости за Отчизну. Однако гражданин и поэт в лирике Н. Коржавина, вслед за Некрасовым, не противопоставлены, но со-поставлены. Гражданственность — это этическая позиция по отношению к другим людям, нравственная честность, если угодно. В конце концов, должны же они знать, в какой мере могут на тебя рассчитывать в ситуации выбора между добром и злом. Поэзия же — занятие сугубо частное, интимное — но вовсе не противоречащее нравственным убеждениям человека. Если не дал Бог таланта, не пиши стихов, будь хотя бы гражданином. Если же гражданин еще и пишет стихи, это двойная удача.

В этом смысле Коржавин наследует некрасовские традиции, избирая для своих стихов гражданственный тон, правда, всегда с привкусом горечи и личной трагедии, как, например, в «Балладе о собственной гибели» (1956):

Я — обманутый в светлой надежде,
Я — лишенный Судьбы и души, —
Только раз я восстал в Будапеште
Против наглости, гнета и лжи.

Только раз я простое значенье
Громких фраз ощутил наяву.
Но потом потерпел поражение
И померк. И с тех пор — не живу.

Грубой силой — под стоны и ропот —
Я убит на глазах у людей.

И усталая совесть Европы
Помирилась со смертью моей.

Только глупость, тоска и железо...
Память — стерта. Нет больше надежд.
Я и сам никуда уж не лезу...
Но не предал я свой Будапешт.

Там однажды над страшною силой
Я поднялся — ей был несродни.
Там и пал я... Хотя жил я в России. —
Где понынче влачу свои дни (С. 158).

Не случайно Б. Сарнов замечает, что «стихи Коржавина “на политические темы” покоряют читателя не идеями (политическими или историческими), которые он “перекладывает в стихи”, а тем, что эти идеи предстают перед нами как вехи его судьбы. А факты и события истории страны входят в них лишь потому, что они стали фактами и событиями не просто биографии поэта, но биографии его души»⁷. По этой причине любой трагический опыт воспринимается поэтом как личный, а поэзия и душа получают дополнительный стимул к развитию через со-страдание — как в стихотворении Коржавина «Дети в Освенциме»:

Я жив. Дышу. Люблю людей,
Но жизнь бывает мне постыла,
Как только вспомню: это — было.
Мужчины мучили детей (С. 179).

Возможно, Коржавину как поэту-эмигранту повезло меньше, чем его младшим современникам — И. Бродскому, Н. Горбаневской и даже Ю. Кублановскому. На Западе он оставался и остается фигурой вовсе не ангажированной и отнюдь не избалованной вниманием исследователей. «Когда я приехал, — описывает свое состояние поэт, — обо мне русисты ничего не знали. Они знают писателей наших по скандалам, а мои скандалы закончились раньше, чем они стали этим интересоваться. У них на языке был “структурализм”, а я им говорил, что все это ерунда!.. Три года было трудно, а потом психологически я выстоял. А пошли вы!.. Хотя положение мое не изменилось»⁸.

Оно действительно осталось приблизительно тем же, что и до отъезда из СССР — во всяком случае, качественно. Еще в 1970 г. Н. Коржавиным написаны стихи:

К себе, к себе — каким я был и стал.
К себе — пускай поблек я, пусть устал.
Сквозь вызванную болью злость к толпе,
Сквозь даже представленье о себе.

К себе, к себе — чтоб знать, чего хочу.
С чего молчу и отчего кричу.

Чтоб с правдой слиться смысла своего.
 Чтоб устыдиться — если есть чего.
 К себе, к себе, чтоб слушать шум листвы.
 К себе — чтоб вновь в душе воскресли вы:
 Все — тот, кто свят, и чья судьба — грешить.
 К себе — чтоб знать, как всем непросто жить.
 К себе, к себе — чтоб к вам живым прийти,
 Чтоб никого потом не подвести.
 Чтоб где-то на изломе бытия
 Не оказалось вдруг, что я — не я (С. 8).

А за четверть века до этих строк, в 1944 г., девятнадцатилетний поэт скажет о Гейне, подразумевая и себя, и всякого пишущего стихи:

Была эпоха денег,
 Был девятнадцатый век.
 И жил в Германии Гейне,
 Невыдержанный человек.
 В партиях не состоявший,
 Он как обыватель жил.
 Служил он и нашим, и вашим —
 И никому не служил.
 Был острою злостью просоленным
 Его романтический стих.
 Династии Гогенцоллернов
 Он страшен был, как бунтовщик,
 А в эмиграции серой
 Ругали его не раз
 Отпетые революционеры,
 Любители догм и фраз.
 Со злобой необыкновенной,
 Как явственные грехи,
 Догматик считал измены
 И лирические стихи.
 Но Маркс был творец и гений,
 И Маркса⁹ не мог оттолкнуть
 Прodelываемый Гейне
 Зигзагообразный путь.
 Он лишь улыбался на это
 И даже любил. Потому,
 Что высшая верность поэта —
 Верность себе самому (С. 24–25).

Думается, сам автор менее всего хотел бы прослыть пророком как в своем, так и в чужом отечестве. Скромно и с достоинством через полвека он скажет об этом так:

Я не был никогда аскетом
 И не мечтал сгореть в огне.
 Я просто русским был поэтом
 В года, доставшиеся мне (С. 134).

К возвышенному представлению о себе, казалось бы, располагает биография Коржавина: был арестован в 1947 г., сидел в Лубянской тюрьме, был выслан в деревню Чумаково Новосибирской области, в 1966 г. подписал письмо в защиту осужденных писателей Ю. Даниэля и А. Синявского, заступался за арестованных диссидентских литераторов Ю. Галанского и А. Гинзбурга, призывал к обсуждению письма А. Солженицына 4-му съезду Союза писателей о цензуре. Словом, биография располагает, но стиль, сама эстетика стихотворений Коржавина этому сопротивляются. Единственное, пожалуй, на что она способна — на противостояние трагедии, которая не различает географических границ и национальной принадлежности, но не всеильна пред искусством поэзии.

К заметным и влиятельным фигурам в поэзии русского зарубежья относится **Наталья Горбаневская** (1936) — поэт, переводчик, журналист, редактор, правозащитница. По признанию самой Н. Горбаневской, стихи она начала писать в раннем детстве: «Первые стихи, по семейным преданиям, я сочинила в четыре года. Они не похожи ни на что из описываемого Корнеем Чуковским в книге “От двух до пяти”. По поэтике они похожи на мои будущие стихи:

Душа моя парила,
а я варила суп.
Спала моя Людмила,
и не хватало круп.

Я думаю, что в общем по этому принципу я и пишу до сих пор. Потом, в школе, где-то в 12-летнем возрасте я начала совершенно волевым усилием писать такие безобразные пионерско-комсомольско-советские стихи. И только уже в университете я начала писать, писать, писать. Уже, так сказать, накатило. Но поскольку в живых я оставила стихи, начиная с 1956 года, то можно сказать, что я начала писать с 1956 года, с 20 лет»¹⁰. Начала печататься в самиздате с 1961 г. (журнал «Феникс»). Живя в Москве, закончила заочно филологический факультет Ленинградского пединститута. В начале 1960-х годов подружилась с поэтами ахматовского круга — Е. Рейном, А. Найманом, Дм. Бобышевым и И. Бродским. В мае 1962 г. в Москве познакомилась с А. Ахматовой, которая достаточно высоко оценила подлинность ее дарования и личности. Несколько стихотворений Горбаневской были опубликованы в журнале «Знамя» (1966, № 6) и «Звезда Востока» (1968, № 1). 5 февраля 1968 г. Н. Горбаневская выступила в защиту Ю. Галанского и А. Гинзбурга, когда те были осуждены за самиздат. С этого момента она сознательно связывает свою судьбу с правозащитным движением. 25 августа 1968 г. в числе семи демонстрантов вышла на Красную площадь с протестом против оккупации Чехословакии советскими войсками, что нашло отраже-

ние в книге ее документальной прозы «Полдень» (Франкфурт, 1970), которая была переведена на многие языки. Английское издание «Red Square at Noon» вышло в Нью-Йорке в 1972 г., когда Горбаневская, после второго ареста (1969) и заключения в Бутырскую тюрьму, отбывала принудительное лечение и содержание в Казанской психиатрической больнице особого типа.

Выдержав серьезные нравственные и физические испытания, в декабре 1975 г. вместе с двумя сыновьями Н. Горбаневская выехала на Запад и с 1976 г. поселилась в Париже. С 1981 г. Н. Горбаневская — постоянный сотрудник газеты «Русская мысль», а с 1983 г. — заместитель главного редактора журнала «Континент», пока журнал издавался во Франции. Оказавшись в эмиграции, она по-прежнему писала стихи, очерки, брала интервью на темы поэзии и культуры; постоянно вела польскую тему в разгар движения «Солидарность». Все поэтические сборники Горбаневской изданы на Западе: «Стихи» (Франкфурт-на-Майне, 1969), «Избранные стихотворения» (Оксфорд, 1972), «Побережье» (Анн Арбор, 1973), «Три тетради стихотворений» (Бремен, 1975), «Перелетая снежную границу» (Париж, 1979), «Ангел деревянный» (Анн Арбор, 1982), «Чужие камни» (Нью-Йорк, 1983), «Переменная облачность» (Париж, 1985), «Где и когда» (Париж, 1985), «Цвет вереска» (Тенафлай, 1993).

Если говорить о поэтической системе Н. Горбаневской, то зиждется она на безграничном доверии к языку. Местами метафизика языка у нее разработана еще тщательнее, чем у И. Бродского. Эстетическое переживание самого языка и его фактуры, внутреннего драматизма, заложенного в слове, и становится поэтической «идеологией» Н. Горбаневской. Свою стихотворную стратегию она комментирует так: «Дело в том, что есть очень интересная разница, которую я наблюдала между прозаиками и поэтами. Гораздо больше русских поэтов, живущих на Западе, знают язык той страны, где они живут, чем прозаики. Потому что для прозаика это опасно, а для поэта плодотворно. Я не знаю почему, но это так. Я знаю, что поэт в сражении с этим языком, со своим знанием чужого языка... Причем это сражение, при котором он берет у побежденного трофеи. И не просто у языка, а именно у этого столкновения языков <...>

Я помню, мне сказал Алексис Раннит, очень давно сказал: “Вы знаете, я ни у кого не встречал такого словаря, как у вас”. Я думаю, мой словарь в эмиграции стал еще больше. Думаю, что мы, поэты, вообще от эмиграции, от изгнания богатеем <...> Поскольку мы покорны своему языку, то все, что мы на стороне нагребем и завоеваем, мы ему же приносим. И он, поскольку он нам благодарен, он нам еще больше даст. Он в нас начинает затрагивать какие-то нервные клеточки, которые, может быть, не работали»¹¹.

Для Горбаневской не существует переживания вне языка. Ее лиризм, драматизм, психологизм и даже чувство ужаса обладают лингвистической природой. Они существуют не столько на уровне биографического факта, сколько в гармоническом или какофоническом звучании слов, в столкновении разноприродного лексического материала. В этом смысле ни жанр лирического стихотворения как такового, ни тем более рамки поэтического сборника не являются значимыми компонентами ее поэтической системы — звучанию речи уделяется гораздо больше внимания, чем ее значению. Не случайно звукопись у Горбаневской, бесчисленные аллитерации становятся одним из организующих стихотворение композиционных приемов:

Ах ты, Бог ты мой, с бухты-барахты
от машинки сбегаю, как с вахты,
окунаюсь в уличный гам,
уличаю безличных встречных,
что вовек им не ходить в поперечных,
в настоящих, какие только там <...>

Повздыхавши о барьере языковом,
не примеривайся к новым оковам,
не примеривай жилет на скелет.
Ты же — та же, тут ли, там ли, так ли, сяк ли,
так негоже нам разыгрывать спектакли,
да еще самим себе на склоне лет¹².

Превосходство фонетики над семантикой весьма ощутимо — и в этом Горбаневская напоминает позднего О. Мандельштама, «работающего с голоса»:

На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь,
Гром, ударь в теснины новые,
Крупный град, по стенкам двинь, — грянь и двинь, —
А в Москве ты, чернобровая,
Выше голову закинь.

Словом, традиция, которой она придерживается, непредставительная и может быть названа скорее не литературной, а разговорной. При чем сама напряженность произнесения становится как бы «метафизической подкладкой» переживания. Оно не называется напрямую и не обозначается метафорически через образы, но выражается интенсивным голосовым усилием, «интонированием горлом безгласным». Именно поэтому Горбаневская — сугубый лирик, несмотря на «эпический характер» ее биографии. Хотя, бесспорно, попытки выяснить свои отношения с эпохой предпринимались и в 60-е, и в 70-е годы:

В моем родном двадцатом веке,
где мертвых больше, чем гробов,
моя несчастная, навеки
неразделенная любовь

среди этих гойевских картинок
смешна, тревожна и слаба,
как после свиста реактивных
иерихонская труба¹³.

Или, например:

Вот эти годы, голода и годы
(угодливая память — помело),
мело метелью, и заря свободы,
оскалив зубы, возводила своды,
где духу туго, плоти не легко¹⁴.

Однако уход от эпической темы связан все с тем же лирическим началом, с преобладанием звучания над всеми остальными элементами стиха: размером, ритмом, рифмой, строфикой.

Горбаневская словно выбирает путь даже не между мелодией и ритмом, а вне их. Лишая свои стихи одновременно и того и другого. Поэтому по ведомству русской поэтической традиции, где маятник в разные эпохи раскачивается то в сторону ритма, то в сторону мелодики, стихи поэтессы можно числить лишь условно. С одной стороны, ее поэтическая речь синтаксически почти всегда совпадает с границей стиха или более крупного периода, приобретая музыкальное звучание:

Есть музыка, а больше ни черта —
ни счастья, ни покоя и ни воли,
во всем остекленелом море боли
лишь музыка — спасенье, чур-чур¹⁵.

С другой — внутри стиха почти всегда, за редчайшими исключениями, присутствует ритмический перебой, слова обязательно «выбиваются» из-под узды размера и не подчиняются стихотворному ритму. Причем диапазон этих колебаний довольно широк и непостоянен: от традиционного дольника до верлибра через тактовик и акцентный стих, смешивающиеся в той или иной комбинации в рамках одного стихотворения:

...в бетонном колодце,
на лестнице у ростовщицы,
между печкой и шкафом,
не спи на закате, не спи,

холодной водою,
горькими слезами
отгони сонливость,
голова к подушке,
крылатые цепи,
чугунные крылья,
голова — чугун...

Отгони себя за борт канала,
чтоб чернела вода и сминала
воспоминанье и сон
незакатных времен¹⁶.

Столкновение рифмованного и нерифмованного, регулярного и нерегулярного стиха на уровне звучания создает ощущение драматизма, в том числе окрашивает его в тона отношения автора к собственному дару, к стихописанию в целом:

Проклятый дар не небес, а не знаю кого,
головокруженье гончих по следу рифм,
этот алгоритм, это машинное существо
в логове голоса, не согревая, горит.

Гул этот, шум этот, звон ли в ушах, водопад, водосброс,
возле плотины вертя меня как колесо,
летнего ливня свинчатую плеткой сечет вперехлест
лопатки и лопасти, бревна и ребра... И все же не все —

все же не все уже в ритме грядущего жернова,
что-то живое клубится из горла сожженного,
где-то дорога пылится, и лестница в небе качается,
тонкая ниточка крови сочится и не кончается¹⁷.

В конечном счете ритмический перебой, исключающий всякую инерцию речи, неровная «корябающая» интонация становятся единственным художественным эффектом стихов Горбаневской, поглощающим все остальные. «Прóклятым» же этот дар назван автором потому, что он не радует ни самого себя, ни «певца», ввергая его в «какофонические адские звуки»:

Еще не знавшие значенья,
еще бесцветны и сухи,
в порыве самоотречения
уже прощаются стихи¹⁸.

Мучающаяся от собственного несовершенства речь тем не менее отстаивает свое право на существование, хочет жить несмотря ни на что, даже будучи «хромой» и «увечной». И косноязычие это Горбаневская считает если не более выразительным, то уж по крайней мере более драматичным, а значит — правдивым:

Ничего не получается, а все-таки выходит что-то,
не такое, как хотелось бы, отнюдь не идеал, но не исходный ноль,
не кантата, но уже и не цитата, и болото
остается топью, но тропинки слабый след ему не затянуть.

Так-то, сея кляксы и огрехи, шепелявя, чертыхаясь,
из обмолвок извлекаешь облик нескольких не слишком
кривобоких строк,
так-то сложишь из обломков печку, ибо через хаос
тянется и катится, слепой и спутанный, а катится клубок¹⁹.

Самый длинный и «кривобокий» стих этого фрагмента как бы опровергает себя собственным содержанием: звуковая форма и смысл, в ней заключенный, противоречат друг другу, взаимоисключают обоюд-

ную соотнесенность. Ту же функцию драматизации речи выполняет в стихах Горбаневской и столкновение различных лексических пластов, в том числе обогащенных за счет иностранных языков, в частности — польского:

Тень мой, стин мой, тихий стон
струн, натянутых на стены,
камерная музыка
и казарменная брань²⁰.

Иначе говоря, самому автору его творчество представляется музыкой, звучащей из расстроенного фортепьяно, исполняемой пианистом в наручниках и перемежаемой посторонними шумами:

Как хочется мне вам
в дар принести балладу,
да дождь на складе по дровам
сбивает со склада и ладу,

по мелкой лежалой щепе,
по грязной шершавой бересте,
и будет из дыр и щелей,
лома фортепьянные кости.

Чохотка бескорыстного Шопена
в наручниках невидимых, но ржавых —
не тема, не мелодия, но сор, труха и пена...
Ни дома, ни двора, одни руины в травах²¹.

Такое осмысление собственного творчества через звуковой состав стихов, через «вывихивание» интонации и разрушение молодики и составляет то новое представление о поэзии, которое утверждается в стихах Н. Горбаневской.

Невозможно представить поэтическую ситуацию третьей волны эмиграции без одного из самых поздних ее участников — **Ирины Ратушинской** (1954) — прозаик, мемуарист, правозащитник, автор стихов. В 1976 г. она окончила физический факультет Одесского университета, преподавала в родном городе в педагогическом институте, но за конфликт с администрацией и трения с КГБ была уволена. Долгое время жила частными уроками. В 1980 г. Ратушинская вместе с мужем пыталась уехать в Израиль, но получила отказ и стала участницей правозащитного движения. Вместе с мужем (Геращенко) И. Ратушинская написала письмо протеста против ссылки академика Сахарова и 10 декабря 1980 г. приняла участие в демонстрации за соблюдение прав человека. 17 сентября 1982 г., после долгой слежки со стороны КГБ, была арестована и в результате следствия приговорена к семи годам лагерей и пяти годам ссылки «за изготовление и распространение антисоветских материалов» в Мордовии.

Несмотря на тяжелые условия лагерного содержания, И. Ратушинская продолжала писать стихи и рассказы, закончила в 1984 г. работу

над сборником «Вне лимита». Жестокий приговор сделал Ратушинскую, несмотря на пребывание в заключении, общественной фигурой и вызвал волну протестов во всем мире. Ее имя оказалось вовлечено в большую политику, и накануне очередной «встречи в верхах» 9 октября 1986 г. она была освобождена, выпущена вместе с мужем в Лондон для лечения, а затем лишена советского гражданства. К этому времени Ратушинская стала очень известна на Западе, ее стихи охотно публиковались журналами «Континент» и «Грани», переводились на другие языки. Во время пребывания Ратушинской в лагере издательство «Эрмитаж» выпустило книгу ее стихов на русском, английском и французском языках с предисловием И. Бродского.

В первое время на Западе Ратушинская много выступала в Америке и Европе, но затем осела в Англии. За время эмиграции Ратушинская выпустила четыре книги стихов: «Стихи» (с предисловием И. Бродского; Анн Арбор, 1984), «Вне лимита. Избранное» (сост. и послесловие Ю. Кублановского; Франкфурт-на-Майне, 1986), «Я доживу!» (Нью-Йорк, 1986) и «Стихи» (Чикаго, 1988).

«Ратушинская поэт чрезвычайно подлинный, поэт с безупречным слухом, равно отчетливо слышащий время историческое и абсолютное. Это поэт вполне состоявшийся, зрелый, со своим пронзительным, но лишенным истеричности голосом», — писал И. Бродский в предисловии к первой вышедшей на Западе книге И. Ратушинской. Если обозначенная тема времени является постоянным объектом поэтических медитаций и самого Бродского, то уравновешенность интонации и нравственная стойкость — действительно, лирический автограф И. Ратушинской. Ее поэтическая манера вполне сопоставима с поэтикой черно-белого документального кино, нецветной фотографии, когда трагичность жизненного опыта, особенно опыта тюремного, перевешивает своей достоверностью «сладость звуков». Думается, Бродского могла заинтересовать именно монохромность и монотонность стихов Ратушинской, которые придают ее произведениям некую бесстрастность, стереоскопичность, несмотря на то что всякий поэтический сюжет подвергается сильнейшей лирической обработке:

Круто сыплются звезды, и холод в небесных селеньях.
Этот месяц на взмахе — держись, не ослабя руки!
Закрываешь глаза — и за гранью усталого зренья
Конькобежец, как циркуль, размеренно чертит круги.
В черно-белой гравюре зимы исчезают оттенки,
Громыхает глаголом суровое нищенство фраз.
Пять шагов до окна и четыре от стенки до стенки,
Да нелепо моргает в железо оправленный глаз²².

Жизненный опыт, суженный до размеров тюремной камеры, располагает к самоопределению гораздо быстрее и эффективнее, чем пребы-

вание на свободе. Для поэта трагический опыт необходим, поскольку, помноженный на доверие к творческому дару, он способствует скорейшей выработке иерархии ценностей и представлений, без которой классическая поэзия невозможна. И этот короткий фрагмент стихотворения И. Ратушинской, впрочем, как и каждое из ее отдельных произведений, дает исчерпывающее представление о системе координат поэта.

Время, подобно конькобежцу, движется по кругу и лишено присущих ему качеств. Оно проявляет себя и в «монотонной хитрости допроса», и в том, что «снежный маятник стерся»:

Монотонная хитрость допроса волочится мимо,
Молодой конвойр по-солдатски бесхитростно груб...
О, какое спокойствие — молча брести через зиму,
Даже «нет» не спуская с обметанных треснувших губ!
Снежный маятник стерся: какая по счету неделя?
Лишь темнее глаза над строкою да лоб горячий... (С. 75)

Однообразие земного пейзажа, полное отсутствие оттенков, но зато резкая обозначенность черного и белого в нем синхронизируют монотонность пространства с монотонностью времени — и всякий эмоциональный компонент стихотворения нейтрализуется, будь то горе или тем более радость.

Аллюзии к образу смерти, потустороннему существованию вообще являются своеобразным «общим местом» во всякой «тюремной» и «лагерной» литературе. Достоинство стихов Ратушинской именно в том, что принципиальной разницы между свободой и заключением она не делает, так как тюрьма обладает свойствами потустороннего мира только с точки зрения «обычной человеческой реальности», которая в России таковой отнюдь не являлась. В поэзии И. Ратушинской пропорции света и тьмы по обе стороны тюремной решетки примерно одинаковы, с той лишь разницей, что заключение гораздо быстрее рассеивает иллюзии о врожденной склонности человека к добру. Возможно, по этой причине книга прозы Ратушинской о пребывании в тюрьме и названа «Серый — цвет надежды» (1985).

Метафорически, вслед за традицией «тюремной» литературы, состояние героини И. Ратушинской можно уподобить смерти, ибо она находится в центре координатной плоскости — нуль-пространстве и нуль-времени, в которых взгляд на мироздание и самого себя обретает предельную ясность и отчетливость, открывает ту правду о человеке, которая равносильна, пожалуй, высшим христианским истинам:

Разве можно любить сильней,
Чем отсюда? Не на кресте — но
В тошной муке дверных глазков,
В утонченном хамстве допросов,

В маете соседкиных снов,
 В синеве ее папиросы,
 В лютой жалости к ней — больной,
 Доведенной до полусмерти,
 Истеричной, доброй и злой,
 И клянущей того, кто вертит
 Этот шарик, — в белиберде
 Дней без солнца, и слез без грима —
 Напряженной, святей — нигде
 Невозможно любить, любимый! (С. 75–76)

Много позднее, в 1995 г., И. Бродский, рассуждая о пребывании писателя в тюрьме, отметит: «Тюрьма — это, по существу, недостаток пространства, возмещенный избытком времени; для заключенного и то и другое ощутимо. Вполне естественно, что именно это соотношение, вторящее положению человека во вселенной, делает заключение всеобъемлющей метафорой христианской метафизики»²³. Поэтому использование новозаветной образности и архетипических схем выглядит у Ратушинской данью традиции скорее «лагерной», чем конфессиональной.

Выразительное преломление получает евангельский образ Христа, пропущенный через лагерную тематику и превращенный в своеобразный новозаветный апокриф:

О нем толковали по всем лагерям,
 Галдели в столыпинских потных вагонах,
 И письма писали о нем матерям,
 И бредили в карцере хрипнувшим горлом.
 Давно ли сидит он — не помнил никто,
 Но знали: делился пайком и заваркой,
 И отдал мальцу на этапе пальто,
 А в зоне голодных кормил с отоварки.
 И спутав со слухом невнятную быль,
 Гадали: за что он влетел в арестанты?
 Одни говорили: за то, что любил.
 Другие шептали, что за пропаганду (С. 76).

Совершенно очевидно, что в этих строках имеется в виду проповедь Христом нового вероучения и «любви к ближнему как самому себе». Даже устанавливается прочная аналогия и с чудом в Кане Галилейской, когда на свадебном пиру Спаситель превратил воду в вино, и исцеление больных и прокаженных возложением рук, и эпизод с прощением Марии Магдалины, едва не побитой камнями за блуд, и даже предательство Иуды:

А он им паяк в колбасу превращал,
 Лечить их не брезговал — чесотка ли, вши ли.
 А женщин жалел, понимал и прощал.
 И даже не требовал, чтоб не грешили.
 Он боль унимал возложением руки,

Учил: вы не звери, пора бы из клеток...
И самые верные ученики
Его продавали за пачку таблеток (там же), —

каждой из которых, заметим, — грош цена, т.е. сребренник; в пачке около 30 как раз и наберется. Даже избиение торгующих во храме находит аналогию с тюремным бытом:

А впрочем, болтали в Бутырской тюрьме,
Что он за донос изувечил наседку.

Даже четвероевангелие «от эзков» увековечивает деяния нового мессии:

Но четверо эзков, уйдя по домам,
О нем записали, что знали, в тетрадку.
Их тут же забрали, и к новым делам
Подшили их записи — все по порядку (там же).

Образ Нового Завета, следовательно, — это образ одного грандиозного дела, которое «шьется» со всей неумолимостью некоего Божественного промысла. Разумеется, каноничность облика Спасителя в такой лирической ситуации невозможна, но актуальна сама постановка этической проблематики, нравственного, если на то пошло, выбора.

Думается, что в поэзии И. Ратушинской этическое предшествует поэтическому, главным образом потому, что подобная жизненная ситуация (тюремное заключение) не регламентируется никаким жанром и стилем. Иначе говоря, традиции в освоении столь трагического опыта быть не может, во всяком случае, он не передается от предшественников вместе со средствами просодии. Если умение рифмовать и контролировать размер при обычных обстоятельствах приобретает из книг, то в лагерной жизни законы («понятия») устанавливаются не стихотворной логикой, но — тюремной, где мера постижения добра и зла определяется не количеством написанных строк, но количеством лет, составляющих срок. Шкала измерений здесь уже не эстетическая, но этическая:

— Да кончай ты свою зарядку!
(Это мне.) Ведь на целый срок
Не наскачешься! И в тетрадку
Плюнь писать — отсыпайся впрок!..
Просто я третий год сию.
А тебе я добра желаю... (С. 75).

Отсюда, надо полагать, и проистекает тот нравственный императив, который внушает чувство вины и ответственности за все происходящее в мире. Причем твердость нравственных предпочтений определяется не столько приверженностью определенным поэтическим средствам, сколько все тем же индивидуально-всеобщим чувством какой-то непоправимой исторической и даже общечеловеческой трагедии:

И стучит нам в виски окаянным
 Ощущение общей вины.
 Сколько нам — на крестах и на плитах —
 Сквозь пожар материнских тревог —
 Очищать от позора и праха
 В нас поруганный образ Его?
 Сколько нам отмывать эту землю
 От насилия и от лжи?
 Внемлешь, Господи? Если внемлешь,
 Дай нам силы, чтоб ей служить (С. 80).

Позиция эта превосходна именно тем, что не предполагает поиска виновных вне себя, но, напротив, диктует высочайшую требовательность к себе, в том числе и по отношению к России, ибо безвинно страдающий не может ошибаться:

И за крик из колодца «мама!»,
 И за сшибленный с храма крест,
 И за ложь твою «телеграмма»,
 Когда с ордером на арест, —
 Буду сниться тебе, Россия!
 В окаянстве твоих побед,
 В маете твоего бессилья,
 В похвальбе твоей и гульбе.
 В темноте твоего похмелья —
 Отчего прошибает испуг?
 Все отплакали, всех отпели —
 От кого ж отшатнешься вдруг?
 Отопрись, открутись обманом,
 На убитых свали вину —
 Все равно приду и предстану,
 И в глаза твои загляну! (С. 78).

Голос этот одновременно и покаянный, и категорически взыскующий возмездия. Оправдывает здесь жажду справедливости лишь чувство чрезмерной любви, которое воспитано и проверено несвободой, поэтому не может быть ложным. Собственно, это же чувство нравственного превосходства (которое, повторим, определяется исключительно чувством вины и ответственности) оправдывает право на гнев и злость по отношению к официальной власти, к системе государства:

Государь-император играет в солдатики — браво!
 У коней по-драконьи колышется пар из ноздрей...
 Как мне в сердце вскипела твоя оловянная слава,
 Окаянная родина вечных моих декабрей! (С. 74).

Далее в стихотворении возникает аллюзия к событиям декабристского восстания 1825 г., но в совершенно неожиданном, а в 1982 г. и вообще немыслимом, ракурсе: с точки зрения «предательства» Пестеля и некоторых других участников мятежа во время следствия:

Господа офицеры в каре индевеют — отменно!
А под следствием будут рыдать и валяться в ногах,
Назовут имена... Ты простишь им двойную измену,
Но замучишь их женщин в своих негашеных снегах (там же).

Историческая тема получает этическую, совершенно в духе И. Ратушинской, разработку и вторит едва ли не тютчевским строкам, написанным с не меньшим внутренним смятением на 14 декабря 1825 г.:

Вас развратило Самовластье,
И меч его вас поразил, —
И в неподкупном беспристрастье
Сей приговор Закон скрепил...

Взятое у Тютчева с прописной буквы слово «Закон», равно как и его «беспристрастье», адресуют читателя к высшему нравственному регламенту, за нарушение которого неизбежно приходится платить. Таковыми же жертвами «мысли безрассудной» становятся у И. Ратушинской и деятели демократического движения:

Господа нигилисты свергают святыню... недурно!
Им не нужны золотые кумиры — возьмут серебром.
Ты им дашь в феврале поиграть с избирательной урной
И за это научишь слова вырубать топором (там же).

Измена Родине, не столько гражданская, сколько нравственная, приравнивается к предательству Иуды — и спровоцирована она самой государственной системой. Облик и поведение власти оказываются всегда предсказуемыми:

И сегодня, и завтра — все то же, меняя обличья, —
Лишь бы к горлу поближе! — и медленно пить голоса,
А потом отвалиться в своем вурдалачьем величье
Да иудино дерево молча растить по лесам (там же).

При таком ракурсе тема приобретает «привкус потусторонности», ибо развивает, по сути, метафизику власти и террора, истинной, духовной подоплекой которых становится иску́с, соблазн. Созданный исторический прецедент в условиях России мгновенно становится моделью, универсалией всеобщего порядка, исказившей представления о добре и зле. Причем до такой степени, что всякий выступающий против зла, особенно его методами и приемами, становится отнюдь не носителем добра, но частью того же зла, против которого выступает, которое берется ниспровергать. Иначе говоря, поэзия И. Ратушинской о том, что в области человеческих отношений не бывает легких, готовых решений и иных путей, кроме самопожертвования. Стихи Ратушинской о духовной предосторожности — и потому она христианский автор. Дело здесь именно не в церковной образности, не в храмовом «антураже». Наивной восторженности неопфита ее стихи не обнаруживают даже полунамеком.

Речь в поэзии Ратушинской свидетельствует лишь об одном: об отчетливом понимании несовершенной нравственной природы человека. И убеждение в том, что человек радикально плох, вынесено из собственного трагического опыта, а не практики воцерковления. Это то знание, которое всегда нуждается в проверке собственной жизнью и не может быть предписано извне. Вот почему поэтический голос Ратушинской обладает бесстрашием и чувством собственной правоты, вот почему он лишен, по выражению Бродского, истеричности:

А когда мы вместе встанем перед Тобой,
 Ни о чем не прося — чего больше, когда мы рядом! —
 Ни клинком не разнять, ни архангельскою трубой.
 Мы ответим Тебе, не опуская взгляда (С. 77).

Жизнь без оттенков, состоящая только из «да» и «нет», а чаще даже из «нет», ее черно-белая графика задают ту абсолютную точку зрения на искусство, в частности — искусство поэзии, когда критерий правдивости заведомо превосходит технические навыки, когда факты выглядят эффектнее изобретательных рифм и размеров. И несмотря на «аристократическую» генеалогию Ратушинской в поэзии, лирическая традиция не в состоянии пересилить личный экзистенциальный опыт:

Мандельштамовской ласточкой
 Падает к сердцу разлука,
 Пастернак посылает дожди,
 А Цветаева — ветер.
 Чтоб вершилось вращенье вселенной
 Без ложного звука,
 Нужно слово — и только поэты
 За это в ответе.
 И раскаты весны пролетают
 По тючевским водам,
 И сбывается классика осени
 Снова и снова.

Вся эта замечательная и гордая родословная опровергается всего одним, однако принципиальным с точки зрения тюремно-лагерного личного опыта «но»:

Но ничей еще голос
 Крылом не достал до свободы,
 Не исполнил свободу,
 Хоть это и русское слово (С. 79).

Вообще проблема творческого дара и поэтического призвания стоит в стихах Ратушинской не особенно остро. Гораздо значительнее оказывается «человечье» начало, потому самоидентификация поэта происходит не в стиле, но — теме, не в эстетике текста, но в поведении по отношению к другим людям:

Ты себя не спрашивай — поэт ли?
 Не замедлят — возведут в пииты!
 Все пути — от пули и до петли —
 Для тебя с рождения открыты.
 И когда забьется человечье —
 Ты поймешь, мотив припоминая:
 От Елабуги до Черной речки —
 Широка страна моя родная (С. 80).

Камертон поэтического творчества Ратушинской настроен на одну высоту тона, диапазон его узок, но компенсируется неослабевающим постоянством звучания. Кажущееся однообразие средств и тематики обеспечивает не банальность, но стабильность ее поэтической системы. В этом смысле Ратушинская избирает — сознательно или бессознательно — чрезвычайно узкий путь «спасения», ибо любая попытка изменения баланса формы и содержания чревата опрокидыванием в сферу либо неприкрытой дидактики, либо в область стилистической эклектики. Гарантией верности себе как поэту становится, пожалуй, иерархичность ее поэтического мышления. Поэт, способный говорить о красоте из-за колючей проволоки, не подвержен девальвации:

И спросят: что нам помогало жить,
 Когда ни писем, ни вестей — лишь стены
 Да холод камеры, да чушь казенной лжи,
 Да тошнвые посулы за измену.
 И расскажу о первой красоте,
 Которую увидела в неволе:
 Окно в морозе! Ни глазков, ни стен,
 И ни решеток, и ни долгой боли —
 Лишь синий свет на крохотном стекле,
 Витой узор — чудесней не приснится!
 Ясней взгляни — и расцветут сильней
 Разбойничьи леса, костры и птицы!
 И сколько раз бывали холода,
 И сколько окон с той поры искрилось —
 Но никогда уже не повторилось
 Такое буйство радужного льда!
 Да и за что бы это мне — сейчас,
 И чем бы этот праздник был заслужен?
 Такой подарок может быть лишь раз.
 А может быть, один лишь раз и нужен (С. 82).

Творчество И. Ратушинской убедительно доказывает, что природа истинного таланта всегда нравственна, а поэтическая состоятельность автора немыслима без трудоспособности и разборчивости его души. Это, собственно, и есть то новое представление о поэзии, которое делает эмиграцию И. Ратушинской неизбежной, поскольку оказывается предопределенной не столько ходом жизненных обстоятельств (заступничество

Рейгана, Тэтчер, Миттерана и даже высших чинов Израиля), сколько чрезвычайно последовательной, если не сказать неумолимой, поэтической логикой. Для автора книги под названием «Я доживу!» эмиграция становится лишь следствием работы над собой, «побочным продуктом» поисков человечности в собственной душе. Географический фактор в изгнании оказывается актуален лишь в той мере, в какой позволяет ощущать чувство вины и ответственности. И в России для И. Ратушинской оно оказывается сильнее и выше.

Значительной и неординарной фигурой в поэзии русской эмиграции третьей волны становится **Юрий Кублановский** (1947). В 1964 г. поступил на искусствоведческое отделение исторического факультета МГУ и в 1970 г. окончил его. В ранней юности принадлежал СМОГУ — «Самому молодому обществу гениев» (возникло в 1964 г.). По окончании университета не нашел работы в столице, поэтому нанимался сезонным экскурсоводом в архитектурные заповедники на Соловках, в Кирилло-Белозерский монастырь, в музей им. Тютчева в Мураново. Впервые его стихи были опубликованы в альманахе «День поэзии» в 1970 г. Под псевдонимом Ю. Исполатов переводил Карла Сэндберга и новозеландских поэтов; переводы затем вышли в сборниках издательства «Художественная литература». После того как в 1976 г. в «Русской мысли» было опубликовано его открытое письмо «Ко всем нам», посвященное двухлетию высылки Солженицына, работать по специальности больше не имел возможности, поэтому служил сторожем, истопником, дворником при московских храмах. В 1978 г. участвовал в создании альманаха «Метрополь», в котором в 1979 г. опубликовал подборку из восьми стихотворений на запрещенные в Советском Союзе религиозные и политические темы. Стихи его также появлялись в «Вестнике РХД» и журнале «Континент». В изданный «Ардисом» первый сборник «Избранное» (Анн Арбор, 1981), подготовленный к печати И. Бродским, вошли произведения 1967–1979 гг.

3 октября 1982 г. Кублановский был вынужден уехать из России под угрозой ареста. Первоначально он поселился в Париже, где в 1983 г. выпустил сборник «С последним солнцем», к которому И. Бродский написал послесловие «Памяти Константина Батюшкова». За ним последовала книга стихов «Оттиск» (1985). Некоторое время Кублановский входил в состав газеты «Русская мысль», которая регулярно печатала его стихи, рецензии и очерки о религиозной жизни в России; сотрудничал с журналом «Вестник РХД» и издательством «ИМКА-Пресс», где под его редакцией вышли в 1987 г. «Стихотворения Г. Иванова». В 1989 г. в Париже опубликовал четвертую книгу стихов «Затмение». Переехал в Мюнхен, где работал на радио «Свобода». Составил и выпустил во Франкфурте книгу избранных стихов И. Ратушинской.

С 1989 г. Ю. Кублановский стал бывать на родине, а в 1990 г. вернулся в Москву окончательно и стал широко печататься в столичной и провинциальной прессе. В России после 1990 г. были изданы книги поэта «Возвращение» (1990), «Чужбинное» (1993), том избранного «Число» (1994). В 1994 г. «Пушкинский фонд» издал сборник Кублановского «Памяти Петрограда», а в 2001 г. вышла очередная книга стихов «Дольше календаря».

Едва ли не расхожим местом при разговоре о поэзии Ю. Кублановского (даже периода 90-х годов) становится фраза И. Бродского из послесловия к сборнику «С последним солнцем»: «Заслуга Кублановского, прежде всего, в его замечательной способности совмещения лирики и дидактики, в знаке равенства, постоянно проставляемом его строчками между двумя этими началами»²⁴. При этом совершенно упускается из виду, что под дидактикой здесь понимается не наставительность и поучительность, а *содержательность* поэтической речи Ю. Кублановского. Иначе говоря, маятник его стихов колеблется между чувством и мыслью, пластичностью и *смысловым* началом, совмещая эластичность стиля и причудливую семантическую вязь. Ход его поэтической мысли потому оригинален и непредсказуем (в том числе и для самого поэта), что определяется не конкретной темой, а разнообразием средств, которые используются для ее развертывания: метрикой, лексикой, строфикой.

Поэтическая родословная Ю. Кублановского богата и не сводима к традиции только сентиментализма К. Батюшкова, с которым его сравнивает Бродский лишь на момент выхода первой книги, когда самому автору было около 35 лет, а на дворе стоял 1983 год. Впору вспомнить слова О. Мандельштама: «Не сравнивай: живущий несравним».

И действительно, стихи Кублановского невозможно, как, например, и стихи Фета, разбить на емкие афористические цитаты, что является свойством интимной лирики. И это, заметим, несмотря на отчетливый гражданский пафос стихов поэта, который сам он определяет так: «...я все-таки воспринимаю искусство как служение, и служение каким-то более конкретным вещам... Таким вещам, которые всегда были для русского поэта традиционными, например, я гораздо в большей степени... ушиблен тем, что пала Россия. Если Бродского можно назвать Иовом, взывающим вообще на обломках духовной цивилизации конца XX века, то я скорее конкретный Иов по России. Мои вопрошания к Творцу связаны именно с моим отечеством»²⁵.

Баланс целого, эффект, производимый всем текстом, а не его отдельным фрагментом — главная особенность поэзии Ю. Кублановского. Подчеркнуто эмоциональных строк декларативного характера с нейтральным фоновым окружением у него не встретить:

...Где Овидий, завидев, спешит из сторожки,
 лавровишней венчанный бедняк,
 для кормежки
 блудных пляжных собак,
 наклоняя повинно плешивое темя,
 словно тем признаваясь легко,
 что и в старческой темени скудное семя
 ищет, где глубоко,
 кто-то выпотрошил содержимое грозных
 присмиривших валов:
 с перламутром толченым ракушечник слезный
 вместе ждут холодов²⁶.

Как правило, предложение у Кублановского не совпадает с границей стихового ряда или строфического периода, в результате чего поэтическая мысль разворачивается многоступенчато, своеобразным интонационным каскадом. При таком соотношении синтаксических и ритмических периодов от гражданственности как таковой мало что остается: она воспринимается как продолжение частного лирического переживания и уже не достигает должной высоты и громкости, чтобы вызвать общественный резонанс:

Вновь припомню рамы барочной крем
 и графини с круглым брюшком халат...
 Я сжимал здесь руку Елены М.
 лет пятнадцать с лишком тому назад,
 в год, когда почти пустовал престол,
 толковали что-то про новый нэп,
 хоть и было видно: король-то гол.
 Нет в земле родимой надежных скреп²⁷.

В этом стихотворении 1979 г. угадываемая эпоха начала брежневского правления становится фоном для развития лирического переживания, она становится точной координатой события более важного и внутренне мотивированного — юношеской любви. Ту же самую функцию тема истории России приобретает в одном из стихотворений цикла «Лиман»: эпохальный фон оттеняет сугубо личное, связанное с возлюбленной, переживание:

От подсвеченной ртутной седой листвы,
 от косога дождя, от ночной Москвы,
 где желты изнутри поезда в земле
 и Антихрист хобот задрал в Кремле,
 где идет на нас из-за толстых стен
 от чугунных рак самодержцев тлен,
 от всего, что тут, — ко всему, что там,
 но куда вовек не вернуться нам,
 обращаю лицо на пустынный пляж,
 где живет еще тайно образ наш,
 переплавленный в слюдяной мираж²⁸.

Сама грамматическая структура этого единственного и протяженного на все стихотворение предложения расставляет логические акценты: в главном предложении говорится о разлуке, в придаточных — об отечестве. Гражданская тематика неотделима от поэзии Кублановского, но она всегда нейтрализуется мощным сугубо лирическим компонентом либо, наоборот, лирическое переживание приобретает отчетливость и внятность благодаря отдельным вкраплениям публицистической тематики. Сама по себе она мало привлекает поэта и вызывает интерес скорее с лексической точки зрения, позволяя неожиданно сталкивать в стихе разные языковые пласты.

В связи с этой особенностью творчества Ю. Кублановского довольно странным выглядит то обстоятельство, что, обостренно воспринимая драматический потенциал языка, поэт не относится к нему как величине метафизической: «Для меня язык — это конкретное производное от родной земли, культуры, истории, от всех эманаций, благодаря которым он возник. То есть я считаю, что язык — это не первичная вещь, а нечто, сформированное именно духовными эманациями отечества»²⁹. Хотя своей стихотворной практикой поэт скорее опровергает, чем оправдывает сказанное в интервью. Происходит это главным образом потому, что эпические по своему качеству темы (Россия, история, гражданственность) редко в поэзии Кублановского получают проработку в эпических же стихотворных формах: поэме, балладе или «большом стихотворении». Как правило, он отдает предпочтение лирическим стихотворениям или циклам, «поделенным на главы, по две, по три строфы». Лирическое начало преобладает над эпическим сюжетом, дробя его на фрагменты, в каждом из которых возникает обязательная персонификация того или иного чувства субъекта речи. Таким образом, монументальности темы у Кублановского противопоставляется изящество стиля.

В каком бы тематически широком диапазоне ни работал Ю. Кублановский, какие бы режимы и регистры речи ни подключал, лирическая интенсивность у него всегда чрезвычайно высока. И улавливается она на уровне каденции речи, ее звуковой и интонационной насыщенности, когда значимо не каждое слово в отдельности, а вся совокупности слов и значений, как, например, в стихотворении «Кукушка»:

Махровых столбиков, куриной слепоты,
лесного клевера опушки.
Болотным сапогом не раздави травы,
загадывая по кукушке.
Как изваяние, замри на полшагу.
Июня радужная дужка,
медок лесничества на солнечном снегу...
Еще, еще, моя кукушка!
Голубка, ласточка, чего же ты молчишь?

Или тебе меня не жалко?
В скупом пророчестве, должно быть, твой барыш,
бесцеремонная гадалка³⁰.

Исход стихотворения у Кублановского ознаменован не столько окончанием сюжета и исчерпанностью события, сколько особым состоянием речи, каденцией языка, завершенность звучания которого и производит наибольший художественный эффект. Его мышление, иначе говоря, не только поэтично, но также — интонационно. Поэтому для Кублановского как поэта традиционных размеров и перекрестных рифм тема не имеет значения: на фоне разнообразия классических форм стиха гораздо важнее оказывается нюансировка смысла в каждый момент его — стиха — звучания. Не случайно И. Бродский обращает внимание именно на это качество поэзии Кублановского: «Средства, употребляемые Кублановским, не маска, не способ самозащиты: ровно наоборот, они обнажают качество содержания. Пользующийся данными средствами не может спрятаться в недоговоренность, в непонятность, в герметизм <...> То, что он говорит, обязано, благодаря наследственному достоинству формы, обладать смыслом и, более того, смысл этот превосходить качеством. Поэзия — искусство безнадежно семантическое, и предыдущая литература устанавливает иерархию ценностей. Поэт, пользующийся средствами более или менее классическими, судим, таким образом, по шкале ценностей, установленной не им самим»³¹.

И на этот рубеж поэтики Ю. Кублановский выходит еще до изгнания из России, так что эмиграция принципиально нового ни в плане духовном, ни в плане стилистическом прибавить к стихам поэта не могла, ибо она как таковая состоялась прежде высылки из страны. Еще в стихах 1978 г. обозначена внутренняя к ней готовность и обреченность, даже — необходимость:

Россия, ты моя!
И дождь сродни потоку,
и ветер в октябре, сжигающий листья...
В завшивленный барак, в распутную Европу
мы унесем мечту о том, какая ты.

Чужим не понята. Оболгана своими
в чреде глухих годин.
Как солнце плавкое в закатном смуглом дыме
бурьяна и руин,
вот-вот погаснешь ты.

И кто тогда поверит
слезам твоих кликуш?
Слепые, как кроты, на ощупь выйдут в двери
останки наших душ.

...Россия, это ты
на папертях кричала,

когда из алтарей сынов везли в Кресты.
В края, куда звезда лучом не доставала,
они ушли с мечтой о том, какая ты³².

Возможно, из-за преждевременного гипотетического переживания ситуации изгнания опыт эмиграции оказался для поэта непродуктивным. Нового звучания стихи Кублановского в ее результате не получают, а то представление о поэзии, которое они формируют, качественно не отличается от доэмигрантского и, забегая вперед, от послеэмигрантского тоже. Единственной издержкой отъезда становится, по словам самого поэта, отсутствие «широкого медитативного поля и большей степени сосредоточенности». Кублановский признается в интервью В. Полухиной: «Я сам пережил перед перестройкой, после трех лет жизни в эмиграции, это ощущение, что пишешь в какую-то ватную пустоту, все уходит, и нет того резонанса, который необходим, чтобы лучше услышать даже самого себя»³³.

И действительно, заграничных стихов, хотя бы «туристических» по своему впечатлению, у Кублановского так и не получилось. Ему вполне удалось освоить Европу на уровне сопоставления с отечеством, но никаких ее преимуществ при этом не обнаружилось. При соотнесении с Россией она проигрывает в главном: в визуальном впечатлении, которое необходимо в поэзии постольку, поскольку обеспечивает ее стилистическое разнообразие с его дальнейшим переходом в новое духовное качество. Глубоко воспринявший органику средней полосы России, Кублановский привержен ее ландшафтам, даже находясь в самом центре Европы — Париже и Мюнхене:

Ирод из отчей меня земли
вытащил что из люльки,
дабы один на один вдали,
как воробей в водяной пыли,
ждал оловянной пульки

и, в чужеродном раю мирском
на полотне ночуя,
переносился одним броском —
и припадал восковым виском
вдруг к твоему плечу я
там, где идти — все равно что жить
долгую жизнь вторую,
ибо — сдувая паучью нить,
надо на каждом шагу творить
понову отходную³⁴.

Освоение реалий среднерусской природы происходит в русле традиций так называемой приусадебной прозы XIX в., вплоть до того, что центральное место в пейзаже занимает господский дом — заброшенный либо ставший столетие спустя домом-музеем, как в цикле «Суханово»:

I

Подмосковного лета прищур.
 Налетающий свист электрички,
 чьи скамейки желты чересчур,
 словно желуди или лисички.
 Дело за полдень, что за беда —
 смуглой шее не надо косынки.
 Облаков голубая гряда
 да крапивная тина пруда
 с нераскрытым тюльпаном кувшинки.

II

В разъятой памяти подольше поищи
 и вдруг найдешь в ее законе:
 змееобразные подводные хвощи
 и барский дом на склоне³⁵.

Пейзаж Кублановского никогда не ограничивается одним общим планом и сочетает в себе панорамное зрение с детальной проработкой самого ближнего окружения, буквально того, что находится под ногами, до чего может дотянуться рука. Он у поэта не медитативен, а активен: всегда насыщен лирическим переживанием и одушевлен присутствием говорящего, который движется в нем, насыщает его действием, мыслью, чувством. За счет своей поэтической зоркости Кублановский существенно обогащает словарь через именование реалий ближайших «окрестностей говорящего». Его поэтический гербарий внушительен и изыскан: кувшинки, хвощи, сурепка, колокольчики, плющ, крапива, лесной клевер, куриная слепота, иван-чай и т.д. Стихотворение произрастает, по выражению Ахматовой, из «одуванчика у забора», «лопухов и лебеды», только «сором» они у Кублановского не считаются, ибо выписаны любовно и нежно («Болотным сапогом не раздави травы» — «Кукушка»). Не меньше впечатляет перечень разнопородных деревьев.

Думается, из-за этой способности к фокусировке зрения Бродский сопоставил словарь Кублановского с пастернаковским: «Кублановский обладает, пожалуй, самым насыщенным словарем после Пастернака»³⁶. Однако сопоставление это должно делаться с существенной оговоркой: словарь Кублановского организован принципиально иначе, чем у Пастернака — он превосходит его не количеством, а качеством. Пастернак даже в своих лирических произведениях остается эпическим автором, у которого изобразительность берет верх над выразительностью (в этом, кстати, угадывается талант рисовальщика и живописца, который оказался недореализованным). Пастернаку присуща собирательность и всеядность, за счет чего и возникает лексическая избыточность его словаря: слов много, но они мешают друг другу звучать, т.е., по выражению О. Мандельштама, «он набрал вселенную в рот и молчит». Причем эта особенность наблюдается и в раннем творчестве, и в период «неслыхан-

ной простоты». У Пастернака этот разнородный лексический материал объединен перечислительной интонацией, у Кублановского же в подобной ситуации возникает интонация лирическая:

Так, может, в темноте зарницы зажигая,
нас вспомнит грозовая хлябь,
сурепка яркая лимонно-золотая
и колокольчиков голубизна речная —
бегущая к опушке рябь³⁷.

Кублановский, по сравнению с Пастернаком, сугубый лирик, у которого все слова находятся в созвучии между собой и самим поэтом. Но природа у него отнюдь не самоценна и зачастую становится частью культурного пространства, иногда даже заселенного персонажами произведений русской литературы:

В край Киреевских, серых зарниц,
под шатер карамазовских сосен,
где Алеша, поверженный ниц,
возмужал, когда умер Амвросий,
исцелявший сердца на крыльце,
ибо каждое чем-то блазнится,
куда Лев Николаич в конце
то раздумает, то постучится...³⁸

Эта окультуренность говорения и постоянная соотнесенность своей поэзии с предшествующей традицией делает Кублановского не просто религиозным, но христианским поэтом и объясняет его приверженность православию — не только, а может быть, даже не столько из-за ощущения Творца и высшей метафизической целесообразности, сколько потому, что слово в его понимании обладает гармонизирующей функцией и сохраняет свою византийскую сакральную природу. У религиозности этой есть еще одно выразительное последствие — целомудрие поэзии Кублановского. Проявляется оно не в образном строе, а на уровне стихотворной техники: внутренняя духовная дисциплина удерживает автора от какой бы то ни было приблизительности и расхлябанности в использовании рифм и размеров. Нравственная разборчивость, усиленная принадлежностью к классической традиции, придает мышлению Кублановского ясность и отчетливость, а его поэтической системе членораздельность дикции и внутреннюю непоколебимость. В силу этих особенностей духовные и стилистические качества стихов поэта уравновешены, а жизненный и языковой опыт абсолютно адекватны друг другу.

Еще одной крупной величиной поэзии третьей волны русской эмиграции становится **Алексей Цветков (1947)**.

Так сложилось, что понятие провинциализма в русской поэзии помимо географического носит еще и стилистический характер. Связано

такое положение, думается, с представлением о Петербурге не только как административной, но и литературной столице. Даже Москва не всегда была способна выдерживать эту постоянную конкуренцию. Географическое преимущество северной столицы (на окраине империи, на границе моря и суши) делало ее поэзию своеобразным иносказанием о потустороннем мире, т.е. метафизика была присуща ей, что называется, а priori. Москва же, будучи континентальным городом, неизгладимо запечатлелась в русской поэзии как средоточие посюсторонних величин. Алексей Цветков — уроженец провинции, и это обстоятельство кардинальным образом влияет на качество его произведений, ибо, по выражению С. Гандлевского, «...в России это значимое понятие. Провинциализм, истолкованный как личная обида, оставляет на потерпевшем пожизненную печать ростиньячества. Но недюжинная личность... вольна ощутить провинциальность как иносказание о здешнем прозябании и томлении, как притчу о человеческой неполноценности, и возвести факт биографии в степень духовной жажды»³⁹.

Несмотря на то что юность А. Цветкова оказалась связана с Москвой (с 1965 по 1968 г. он изучал историю в МГУ, а с 1971 по 1974 г. учился там же на факультете журналистики), его поэтическая стратегия мало зависит от «первопрестольной» традиции. Впрочем, и петербургская поэтика с ее стихотворной компактностью и предельно личным характером переживаний опознается в творчестве А. Цветкова лишь отчасти. Маятник его поэтической речи словно замер где-то между обеими столицами на равном удалении от каждой, совмещая в этом статическом состоянии едва ли не семантический произвол раннего Пастернака и взыскательную ритмику «Пепла» и «Урны» А. Белого, с одной стороны, со строгой формой лирического стихотворения Н. Гумилева и субъективным поводом говорения О. Мандельштама — с другой. Однако, учитывая неподвижную стабильность поэтического мира А. Цветкова, впору числить его по ведомству едва ли не главных «провинциалов» русской литературы — Гоголя и Платонова. Если первый преуспел в области поэтической описательности, то второй состоялся как создатель уникального языка абстракций. Оба свойства в одинаковой пропорции представлены в стихах поэта. Преимущество его «провинциализма» состоит, однако, не столько в органическом совмещении обозначенных традиций, но в «обостренном чувстве онтологической ущербности» (С. Гандлевский), которым, пожалуй, и оправдывается чрезмерность стиля поэта. Провинциальная неполноценность оборачивается при подобной ситуации «жадным и ревнивым», почти подростково-категорическим отношением к миру, не утрачивая с годами ни болезненности, ни ясности первичного взгляда на вещи.

«Рязанским» самородком в стихах он никогда не был. «В молодости бездельник и прожигатель жизни, — пишет С. Гандлевский, — в лите-

ратуре он всегда был изувером. На исходе хрущевской “оттепели” бытовую поэтическую вольницу охотно путали с литературными вольностями от неумения; у Цветкова была воля — он писал венки сонетов»⁴⁰. И действительно, при современном состоянии языка поэзии «самодельным стилистом» быть явно недостаточно: необходимы эрудированность, всесторонняя поэтическая образованность и элементарное трудолюбие, отсутствие которых никак не компенсируется непосредственностью лирического переживания. Более того, сама правомочность этого переживания как неотъемлемого атрибута лирики словно ставится Цветковым под сомнение: «Поэзии, как известно, положено быть глуповатой. Любить жизнь и не приставать к ней с расспросами. Цветков же только тем и занимается, что взыскует смысла. И, странное дело, ему это сходит с рук. Вероятно потому, что анализ, рефлексия, помноженные на авторский темперамент, изменив своей природе, превратились в страсть»⁴¹. Иначе говоря, всякое чувство в поэзии А. Цветкова интеллектуально, а его легитимность неоднократно проверяется разумом. Поэтому даже любовное стихотворение у него может заканчиваться словами:

Я в руки брал то Гуссерля, то Канта,
И пел с листа. И ты была со мной⁴².

Полагаться на вдохновение в данном случае по меньшей мере предосудительно, ибо связано оно для него с помрачением рассудка. Для поэзии А. Цветкова, будь то «Сборник пьес для жизни соло» (1978), «Состояние сна» (1980), «Эдем» (1985), характерно то, что в английской традиции получило название wit, а в русском языке слабым отголоском переводится как «остроумие». «Чрезвычайно развитое воображение, — отмечает С. Гандлевский, — позволяет Цветкову не только создавать двухъязычные сравнения... но и строить целое большое произведение на развертывании и реализации метафоры»⁴³. А метафора, как известно, — это продукт отнюдь не «органов чувств», но интеллектуальной игры, в которой на равных участвуют значения слов и рассудок, причем «умом помышляют слова», а не наоборот.

Редкий поэтический текст обойдется без метафоры, но только в единичных из них само понятие метафоры как приема выразительности разрастается до масштабов космогонической категории, онтологического абсолюта... Смысл ее повсеместного, «сплошного» использования у Цветкова не столько в неожиданном уподоблении одного другому (хотя с этим он справляется изысканно и блестяще), сколько в демонстрации конструктивных способностей метафоры к реорганизации представлений человека об иерархии бытия. В стихах А. Цветкова, словно в современном лингвистическом трактате, между субъектом речи и действи-

тельностью стоит посредником поэтическое и вообще всякое слово, языковая картина мира. Именно в сфере этого квазибытия, умозрительно-го пространства, «заселенного» лексическими значениями, и происходит теплая, горячая, даже жаркая, но всегда более подлинная, чем повседневная, жизнь человеческого сознания:

Природа слов тепла не лишена,
В них наши тайны искрами повисли.
Я все отдам за слово «тишина»,
За слово «жизнь» в его прощальном смысле.
«Сборник пьес для жизни соло»

Заметим, лексический герой Цветкова (именно лексический, а не лирический, поскольку речь ведется о персонификации не лирического переживания, но языкового) готов к жертвованию не за саму тишину и жизнь, но за слова, их означающие. Выхваченные светом метафоры, бытийные и инобытийные смыслы становятся тождественны друг другу, создают область бесконечного перетекания одного смысла в другой, причем степень определенности зависит от точности метафорических уподоблений, образующих «материю нездешнего состава» — само стихотворение. В пышном, цветущем «словесном саду» Цветкова субъект речи, прототипически уподобленный ветхозаветному Адаму из Эдема, тем только и занимается, что создает первообразы реалий здешнего мира путем их именования:

Учись искусству прототипа
До пресечения колеи,
Чтоб кривизной не прохватило
Тебя и оттиски твои.
Останься ветренным и свежим
До генетических глубин,
Подобно телу над манежем,
Когда отстегнут карабин.
«Сборник пьес для жизни соло», —

уподобляясь в конечном итоге Демиургу в способности, контролируя смыслы, покровительствовать действительности:

Чадили окна духотой казармы,
Молочный пруд светился вдалеке.
И я сжимал, как кукольник базарный,
Тугие нити в потном кулаке,
Как фокусник без должности и места.
В обрывках осторожного норд-веста
Консервной жестью лязгала листва.
Бездомный пес мочился под черешней.
И не было на свете естества
Всесильнее меня и бесполезней.
«Сборник пьес для жизни соло»

В результате такой метафоризации действительности достоверностью начинают обладать не только слова, но и литературные сюжеты, другие произведения, их персонажи. Все они обретают право на существование благодаря Творцу-Повествователю — незримому создателю художественной реальности и распорядителю их судеб. Поэтому герои «Илиады» молят Гомера изменить текст в тоске от предсказуемости сюжета:

И печаль переполнила меру,
И по грудь клокотала тоска.
Агамемнон молился Гомеру,
Илиаде молились войска.
«Сборник пьес для жизни соло»

Однако в определенные моменты и Повествователь начинает сомневаться в своей достоверности, ощущая как собственный текст перерастает и вбирает его в себя в качестве персонажа, становится частью какого-то еще более грандиозного и непостижимого произведения, созданного более могущественным Писателем.

Вся поэтическая трилогия А. Цветкова («Сборник пьес для жизни соло», «Состояние сна» и «Эдем») построена на последовательной реализации этого грандиозного метасюжета. Если в первой книге субъект речи, отождествляя себя с ветхозаветным Адамом, создает свою художественную реальность и контролирует ее, то во второй, впадая в состояние между явью и сном, он начинает ощущать потустороннее вторжение в свои сюжеты, предугадывает, что превращается — благодаря языковым метаморфозам — в персонажа иного «сценарного варианта», в предмет, подвергнутый именованию кем-то другим:

как ненужный предмет говорящий
осмотревший орешник горящий
я сорвусь безусловной зимой
в этот год в этот город немой
«Состояние сна»

Или:

так на границе сна и яви
смыкая можно и нельзя
тень спрашивает это я ли
в летеиском ялике скользя
сошлись голконда и голгофа
в земле загробного житя
и первое лицо глагола
употребить не может я
«Состояние сна»

Самоидентификация затруднена по причине ощутимого постороннего вмешательства, вторжения чужого замысла и стиля:

такие на ум парадоксы придут
с мадеры в декабрьском бреду нам
что будто и дом наш и этот приют
тургеневым кем-то придуман
что даже в устройстве природы самой
знакомое видим перо мы
и нет под снегами дороги домой
в твердыню полярной плеромы
«Состояние сна»

В прозаической поэме «Состояние сна» Спящий, своеобразный лирический герой и одновременно эпический персонаж, оказывается по неизвестным причинам в райской области — месте, где не только исчезают пространство, время и возможность возвращения куда-либо, но и месте, где всякая человеческая речь обречена на молчание, где нет необходимости изъясняться словами, ибо «о здешнем разговора не было, так как все было одинаково».

Наконец, книга «Эдем», оставляющая самое сильное и гнетущее впечатление, достраивает «метафорическую метафизику» А. Цветкова до замкнутой целостной модели через образное отождествление эмиграции и смерти, хотя схема эта может быть иносказательно уподоблена онтологическому опыту всякого человека. Теперь герой Цветкова — послушный исполнитель чужой «авторской воли» и подобен не кукловоду, а марионетке, о чем и говорит в «Сценарном варианте»: «В итоге перед нами удивительный вариант евангелия. Заблудший апостол предает учителя и принимает, как положено, казнь от собственной руки. Учитель, находясь в отдаленном месте, избегает крестной муки, поэтому predetermined воскресение минует прямого адресата и выпадает на долю раскаявшегося изменника. Если Бог существует, а существует практически все, нельзя не подивиться резкости, с которой он правит уже заверенный текст. Можно, конечно, допустить существование особаго сценарного варианта — его, применительно к обстоятельствам, правит кто-то другой. Для простоты назовем его Иалдаваофом» («Эдем»).

Наконец, циклическую завершенность трилогия обретает в «Опыте онтологии и космографии», поэтапно реализуя основные положения метафизики А. Цветкова. В итоге герой трилогии отказывается от своего авторства в пользу более «талантливого» Поэта и Сценариста — Бога, представляя его в образе главного, прототипического Писателя, а себя — в роли одного из персонажей, переставшего, как и сам Цветков, писать стихи и обретшего душевное здоровье.

Метафора, метаморфоза и метафизика в поэтическом мире А. Цветкова не просто тождественные понятия, но и инструменты выявления духовной подоплеки вещей, истинного их положения. Троичный код бытия, соответствующий дантовским «Аду» («Сборник пьес для жизни

соло»), Чистилищу («Состояние сна») и Раю («Эдем»), обладает универсальными свойствами и распространяется как на сам принцип метафоризации, так и на образ героя, представленного в трех различных ипостасях, и даже на представления о языке, самосознании поэтической речи вообще.

Так, в построении метафор первой книги наблюдается отчетливая закономерность: конкретное и вещное уподобляется конкретному же и вещному, за счет чего образы получают весомость, зримость, стереоскопическую достоверность. В создании метафоры задействованы все или почти все органы чувств одновременно:

Где бережный шепот ресниц и вязанье,
Кольцо соколиных погонь,
Вечерних прогулок тропинка фазанья,
Зрачков обоюдный огонь.

В этом смысле, действительно, есть все основания уподобить Цветкова Пастернаку — не столько по экзатичности переживания, сколько по его всеохватности и объемности. Потому-то Цветков и скажет в «Сборнике песен...» о своей гармонии:

У гармонии тяжкие крылья,
Терпеливая поступь кобылья
И копыта в ноябрьской грязи.

Герой этой книги не ощущает внутренней растерзанности, но, напротив, предстает внутренне цельным и «душевно здоровым». Он пока способен браважировать своим поэтическим даром, поскольку еще не перестал быть «хозяином слова», способен снискать себе и любовь и славу:

Меня любила врач-нарколог,
Звала к отбою в кабинет.
И фельдшер, синий от наколок,
Во всем держал со мной совет.
Я был работником таланта
С простой гитарой на ремне.
Моя девятая палата
Души не чаяла во мне.

Хоть был я вовсе не политик,
Меня считали головой
И прогрессивный паралитик,
И параноик бытовой.
И самый дохлый кататоник
Вставал по слову моему,
Когда, присев на подоконник,
Я заводил про Колыму.

Мне странный свет оттуда льется:
Февральский снег на языке,
Провал московского колодца,

Халат и двери на замке.
Студенты, дворники, крестьяне,
Ребята нашего двора
Приказывали: «Пой, Бояне!» —
И я старался на ура.

Мне сестры спирта наливали
И целовали без стыда.
Моих соседей обмывали
И увозили навсегда.
А звезды осени неблизкой
Летели с облачных подвод
Над той больницей люблинской,
Где я лечился целый год.

Наконец, поэтический язык «Сборника пьес...» демонстрирует невероятную гибкость и эластичность, едва ли не образцовое состояние русской поэтической речи, с надежной оснасткой рифмы, ритма, развернутого синтаксиса и четкой строфики. Знаки препинания пока еще служат препятствием на пути непрерывного и несанкционированного перетекания одного смысла в другой. Лексико-грамматическое членение фразы требует расстановки логических акцентов и придает речи смысловую законченность и определенность. Совпадение границ стиха и синтаксического периода определяет мелодику речи, которая, в сочетании с жестким каркасом ритма, как бы поддерживает плавное и размеренное перетекание значений одно в другое. Поэтическая речь Цветкова лишена переносов, а значит, не передает интонации разговорной речи, требующей не столько метафор, сколько экспрессии и психологической нюансировки состояний. Напротив, разнородный лексический материал объединен перечислительной интонацией, которая оказывается наиболее адекватной приему нанизывания метафор.

В основе своей мироощущение А. Цветкова в этой книге, впрочем, как и в последующих двух, эпическое, что выражается также в пристрастии автора к балладным сюжетам. Однако, тяготея к балладности, Цветков на самом деле осуществляет подмену главного персонажа: им становится отнюдь не человек и даже не лирическое переживание, но сам язык, его семантические «приключения», а иногда и «злключения», аккомпанирует которым мелодика стиха. Допустив эту подмену единожды, А. Цветков, по сути, выстраивает в своей трилогии метафизику самой поэтической речи, стихотворения в отдельности и поэзии в целом.

Но уже в «Сборнике пьес...» обнаруживаются первые тревожные симптомы нарушения сбалансированности речи, утраты ею интонационного и ритмического равновесия. С появлением образа смерти (особенно в стихотворении «На смерть В. Набокова») поэтическая речь как бы подвергается девальвации: раздвоенность мира и сознания героя ска-

зываются также на ее составе и двойственности впечатления от самого стиха:

Грозный Курбскому — бандероль, а Пушкин — Дельвигу, набухает в
ночном котле звездное пшено. Нет прощенья камышу, исповеди дере-
ву. Надо стариться на земле, а начинать смешно. Запускают карусель,
отъезд по вызову, словно некому вверху оборвать виток. Нужен гербо-
вый документ со стигийской визою, с белым оттиском звезды в рубри-
ке «итог».

Сталин Рузвельту строчит, зенит почтового сезона. Пой, серебряный
рожок, весело в седле! Мчатся по небу часы от Ист-Ривера до Гудзона,
трудно времени течь в фиолетовом киселе.

Бьется ветер у бедра,
змея подостлан твердо,
в прошлогодних звездах
тихая река.

Подо мною конь Петра,
бронзовая морда,
и в железный воздух
вправлена рука.

Рифмованный, правда уже нерегулярный, стих представлен в гра-
фической форме прозаического текста, с закономерным нарушением
стихового строя. Смещение ожиданий (не то проза, не то стих) приво-
дит и к смещению реалий, предвосхищая «Состояние сна».

Вторая книга А. Цветкова знаменует начало грандиозной экзистен-
циальной и лингвистической катастрофы, причем на всех уровнях орга-
низации этого «единого текста», начиная с метафорической структуры
и заканчивая поэтическим синтаксисом, вовсе упраздненным.

Подобно герою книги, оказавшемуся в пограничной (и в биографичес-
ком, и в бытийном, и в поэтическом планах) ситуации, сходной трансфор-
мации подвержена метафора: теперь она совмещает в одном образе конк-
ретное и абстрактное, переводя сами вещи в их умозрительные сущности:

меж тем по эту сторону стекла
несут ко рту безропотную руку
по образцу швейцарского стрелка
вслепую наводящего по фрукту
ушной радар вращается на зов
двойные ноги сдвинуты невинно
внутри однако действия не видно
секундомер не сорван с тормозов

Необратимая метаморфоза происходит также с самой поэтической
речью: в ее звучании начинают доминировать согласные, вытесняя ви-
зантийское благозвучие гласных и сонорных, она начинает превращаться
в «язык пространства, сжатого до точки» (О. Мандельштам), возражая
самой себе, опровергая собой себя же:

бывший герой перестрелки бульварных мо
 нынче за словом в проруби шарю донкой
 наедине с собою словно кот в трюмо
 перестаю разбираться в оптике тонкой
 понаторевший во всем помыкать в семье
 с детства уже ничем не взорву этот плоский
 стиль и пишу с анжамбман как иосиф бродский
 чтоб от его лица возразить себе

Но стиль все-таки взрывается, смешивая собственные и нарицательные имена, утрачивая членораздельность, подменяя одно понятие другим и, благодаря отсутствию знаков препинания, лишаясь логических связей. Речь удерживается от распада лишь «вторичными» стиховыми признаками: еще угадываемой строфикой, соблюденной рифмой (которая, однако, начинает тяготеть к приблизительной, а не точной, как ранее) и графическим расположением стихов, — но смысл и значение слов безнадежно утрачены:

как в застолье стаканы вина
 я вещам раздавал имена
 в мастерской миростроя московский студент
 кругозора наследный царек
 я примерил к руке штыковой инструмент
 и лопату лопатой нарек

что-то двигало мной наобум
 упражнять ученический ум
 словно флагманский вол со слепнями в мозгу
 по хребту роковой холодок
 все предметы природы я вел на москву
 на словесный берея поводок

в типографском раю букваря
 я язык коротал говоря
 но трещат на предметах имен ползунки
 врассыпную бредет караван
 и лопата на плахе дробит позвонки
 и копает луна котлован

я прибил к чужому крыльцу
 больше челюсти мне не к лицу
 поднимаются тучи словарной золы
 звуки мечутся как саранча
 хоть литоту лопатой отныне зови
 хоть мочалом долби солончак

Наконец, в «Эдеме», наряду с расподоблением героя А. Цветкова, с его человеческим поражением, читатель обнаруживает и «зловещую и мастерски воссозданную агонию русской поэтической речи»⁴⁴. На метафорическом уровне ее организации осуществляется уподобление абстрактного абстрактному (попутно отметим, что традиция эта платонов-

ская, поэтому вдвойне знаменательно, что А. Цветков в 1983 г., в период работы над «Эдемом», защитил докторскую диссертацию на тему «Язык А. Платонова» в Мичиганском университете).

Мучительная языковая метаморфоза приводит не просто к реорганизации стихотворной речи, но едва ли не к полной ее аннигиляции:

из-на щемер словесной чаще
сетрине вескые борщи
не учиво наречим даще
вокще се бодло еропщи
озничь советлых древесомо
лесмень студмя единогров
наз полчести нек иврес домо
щебак и креп ену и кров
сен язъм от мыла до верлитра
открынме осече и ворт
блескря болотвена селитра
язырь суспелый недоверт
навзредь простравина слепа же-дь
сустрево вренему душес
бодвыль уверженная пажедь
мираж ли преждева ушед
стебло аж выщедмены жизлы
к северодрому пенье пар
(так нам секрет загробной жизни
над вещим блюдцем перепал)

Регулярный четырехстопный ямб, точная рифма и традиционная строфика являются здесь на самом деле мнимыми величинами, означая фиктивный поэтический строй. Другой крайностью, символизирующей для А. Цветкова коллапс стиха, является почти повсеместное использование верлибра и лирической прозы, имитирующей строфический облик стиха («Город, город»). Эффект расподобления речи заключается здесь не в частичной (как в «Состоянии сна»), а полной утрате смысловых и формальных признаков стиха, пока, наконец, она (речь) вообще не превратится в иноязычную, знаменуя превращение в полную противоположность самой себе, как и герой А. Цветкова в «Опыте онтологии и космографии».

Поэтическая концепция А. Цветкова, несмотря на ее трагичность и запредельность, тем не менее представляет собой законченное образование. Обладая редким талантом и высокой самовзыскательностью, поэт сумел не только создать своеобразный «метафизический эпос», но и сфокусировать в своем творчестве многовековой и без того впечатляющий опыт развития русской поэзии. И несмотря на то что личный поэтический опыт А. Цветкова оказался трагическим и проигранным, он показателен как демонстрация предельных возможностей русской поэтической речи и впечатляет своей решительностью и масштабностью, под-

тверждающая мысль о том, каким личным и ответственным делом является поэзия.

-
- ¹ *Бродский И.* Писатель — одинокий путешественник // И. Бродский. Сочинения. Том VII. СПб., 2001. С. 63.
- ² *Гандлевский С.* Ситуация Ц // www.ru.VAVILON.ru: Тексты и авторы: Сергей Гандлевский: Поэтическая кухня.
- ³ *Коржавин Н.М.* К себе: Стихотворения. М., 2000. С. 233–234. Далее тексты поэта цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.
- ⁴ «Люди — всегда над пропастью...» (беседа с Наумом Коржавиным) // Поэзия. Альманах. Вып. 58. М., 1991. С. 117.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Коржавин Н.М.* К себе: Стихотворения... С. 5, 6, 7.
- ⁷ *Сарнов Б.* Верность себе // Н.М. Коржавин. К себе: Стихотворения... С. 175.
- ⁸ «Люди — всегда над пропастью...» (беседа с Наумом Коржавиным)... С. 117.
- ⁹ Маркс появляется здесь отнюдь не в качестве «политической подпорки», как это может показаться на первый взгляд. «Писатель, — утверждал Маркс, — отнюдь не смотрит на свою работу как на средство. Она — самоцель; она в такой мере не является средством ни для него, ни для других, что писатель приносит в жертву ее существованию, когда это нужно, свое личное существование» (Цит. по: *Сарнов Б.* Указ. соч. С. 13).
- ¹⁰ Фигуры высшего пилотажа. Интервью с Натальей Горбаневской 13 июля 1989 года, Ноттингем // В. Полухина. Бродский глазами современников: Сб. интервью. СПб., 1997. С. 88.
- ¹¹ Там же. С. 90–91.
- ¹² *Горбаневская Н.* Перелетая снежную границу // www.ru.VAVILON.ru: Тексты и авторы: Наталья Горбаневская.
- ¹³ *Она же.* Побережье // Там же.
- ¹⁴ *Она же.* Три тетради стихотворений // Там же.
- ¹⁵ *Она же.* Побережье // Там же.
- ¹⁶ *Она же.* Перелетая снежную границу // Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ *Она же.* Побережье // Там же.
- ¹⁹ *Она же.* Чужие камни // Там же.
- ²⁰ *Она же.* Перелетая снежную границу // Там же.
- ²¹ Там же.
- ²² *Ратушинская И.* Я доживу // Знамя. 1990. № 1. С. 74. Далее стихи Ратушинской цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.
- ²³ *Бродский И.* Писатель в тюрьме // И. Бродский. Сочинения. Том VII. СПб., 2001. С. 216.
- ²⁴ *Бродский И.* Памяти Константина Батюшкова // Поэзия: Альманах. Вып. 56. М., 1990. С. 201.
- ²⁵ «Америкашка в русской поэзии». Интервью с Юрием Кублановским // В. Полухина. Указ. соч. С. 193–194.
- ²⁶ *Кублановский Ю.* Лиман. Шесть стихотворений // Поэзия: Альманах... С. 206.

- 27 *Он же*. Потаенный лик // Новый мир. 1990. № 2. С. 106–107.
- 28 *Он же*. Лиман... С. 206.
- 29 «Америкашка в русской поэзии»... С. 194.
- 30 *Кублановский Ю.* Из книги «С последним солнцем» // Знамя. 1988. № 11. С. 111.
- 31 *Бродский И.* Памяти Константина Батюшкова... С. 202.
- 32 *Кублановский Ю.* Из книги «С последним солнцем»... С. 111.
- 33 «Америкашка в русской поэзии»... С. 194.
- 34 *Кублановский Ю.* Потаенный лик... С. 107.
- 35 *Он же*. Из книги «С последним солнцем»... С. 106–107.
- 36 *Бродский И.* Указ. соч. С. 202.
- 37 *Кублановский Ю.* Из книги «С последним солнцем»... С. 107.
- 38 *Он же*. Потаенный лик... С. 106.
- 39 *Гандлевский С.* Указ. соч. С.
- 40 Там же.
- 41 Там же.
- 42 *Цветков А.* Сборник пьес для жизни соло // www. ru. Lit. Cafe: Алексей Цветков. Далее при цитировании стихотворений А. Цветкова в скобках указывается название поэтической книги.
- 43 *Гандлевский С.* Указ. соч.
- 44 Там же.

ИОСИФ БРОДСКИЙ

При вручении Нобелевской премии в области литературы за 1987 год в интервью американскому телевидению на вопрос «Кем вы себя ощущаете?» И. Бродский ответил: «Русскоязычным поэтом, англоязычным эссеистом и гражданином Соединенных Штатов». Более счастливой комбинации для себя, по словам поэта, представить трудно. И действительно, литературный статус И. Бродского существенно отличался от положения писателей, когда-либо представлявших русскую литературу на столь высоком уровне признания. Сознательно избрав для себя двойную — русскую и английскую — культурную родословную, он своим творчеством определил уникальный статус не столько русскоязычной словесности, но и личности художника в конце XX в.: она становится фигурой общечеловеческой, а не только национальной значимости, демонстрируя превосходство искусства над географическими границами, политическими системами и художественными устоями.

Эмиграция (а вынужденный отъезд состоялся 4 июня 1972 г.) не сделала из Бродского (24.05.1940 — 28.01.1996) «певца своей печали», главным образом потому, что становление его поэтического творчества и выработка основополагающих принципов в целом завершились на

рубеже тридцатилетнего возраста, что случайно, по большому счету, совпало со временем проживания в «возлюбленном отечестве». Действительно, творчество И. Бродского уникально хотя бы тем, что лишено поэтических спадов и представляет собой восходящую линию. Вряд ли эта особенность зависит от географических или даже биографических факторов. Ни преследования со стороны властей, ни суд, ни психиатрические освидетельствования, ни ссылка в д. Норенскую не имели столь решительных последствий для поэзии И. Бродского, как интенсивное освоение опыта русской и зарубежной словесности, как ощущение непосредственной и сугубо личной бытийной зависимости от искусства. И становление этой поэтической стратегии и жизненной позиции связано с петербургской лирической традицией и особым статусом Петербурга—Петрограда—Ленинграда в русской литературе.

Существование в петербургском «топосе» ко многому обязывало. Во всяком случае, оно способствовало усиленной культурной рефлексии и самоотождествлению с тем пространством, которое обладает насыщенной семантикой, особенно — литературной. «Петербургское, — определяет поэт, — это ясность мысли и чувство ответственности за содержание и благородство формы <...> Если попробовать определить точнее, то это — трезвость формы <...> Это не стремление к свободе ради свободы, а идея — вызванная духом места, архитектурой места — идея порядка, сколько бы он ни был скомпрометирован <...> Это идея о том, что порядок важнее, чем беспорядок, сколько бы последний ни был конгениален нашему ощущению мира. Эстетический эквивалент стоицизма — вот что такое Петербург и его культура»¹.

Как это ни странно, но, прожив в Ленинграде 32 года из своих 55 лет, Бродский в стихах обращается к образу города только в начале 60-х годов, особенно интенсивно — с 1960-го по 1962 г. И только! Но именно в этот период сформировалась уникальная поэтика Бродского, которая впоследствии уже не подвергалась кардинальным изменениям, а только уточнялась и дополнялась.

География «переименованного города», само ощущение особо организованного пространства литературной столицы проступают в этих юношеских стихах не только как внутренний ландшафт, но и как сюжеттообразующий принцип. По тексту «Петербургского романа» (1961), словно по плану города, можно отслеживать перемещения юного Бродского, вплоть до конкретных автобусных и трамвайных маршрутов (чем, в общем, и занимались сначала «дружинники» Лернера, а затем и люди с Литейного, 4). Точкой отсчета, началом и концом всех путешествий становятся те самые «полторы комнаты» в доме Мурузи, где обитает и сам поэт, и герой его романа:

Меж Пестеля и Маяковской
стоит шестиэтажный дом.
Когда-то юный Мережковский
и Гиппиус прожили в нем

два года этого столетья.
Теперь на третьем этаже
живет герой, и время вертит
свой циферблат в его душе² (I, 52).

Причем «герой» в данном случае понятие крайне условное. Герой и автор почти одно и то же лицо, но едва уловимая разница между ними все же есть — один является отражением другого. Вот только кто и чьим, это еще вопрос:

Смеркалось. В комнате героя
трещала ночь и свет серел,
безмолвно в зеркало сырое
герой все пристальней смотрел (I, 63).

Неопределенность сохраняется и в обращении к себе то от первого, то от второго, а то и от третьего грамматического лица. Автор загипнотизирован своим обликом, отраженным в водах каналов и Невы, и поэтому герой оказывается... достоверней автора. Копия начинает существовать независимо от оригинала, придавая ему черты сходства с собой и «вымышленными» персонажами «петербургского мифа»:

Гоним. Ты движешься в испуге
к Неве. Я снова говорю:
я снова вижу в Петербурге
фигуру вечную твою.

Гоним столетиями гонений,
от смерти всюду в двух шагах,
теперь здороваюсь, Евгений,
с тобой на этих берегах (I, 65).

Литературное отражение предлагает вместо одной действительности три художественные фикции: Евгений это 1) Онегин; 2) герой «Медного всадника», который «где-то служит, / Дичится знатных и не тужит / Ни о почившей родне, / Ни о забытой старине»; 3) «Самолубивый, скромный пешеход — / Чудак Евгений — бедности стыдится, / Бензин вдыхает и судьбу клянет!» из мандельштамовского стихотворения 1913 г. Отождествить себя с каждым из них гораздо легче, чем с самим собою.

Отражение, которое составляет самую сущность Петербурга, провозирует, таким образом, создание новой реальности, подобно тому как русская литература предопределила представления о самом городе: то, что написано на «берегах Невы», не может именоваться реализмом. «Как

это нередко случается с человеком перед зеркалом, город начал впадать в зависимость от своего объемного отражения в литературе» (V, 61), в результате чего реальность и фикция поменялись местами: «современный гид покажет вам здание Третьего отделения, где судили Достоевского, но также и дом, где персонаж из Достоевского — Раскольников — зарубил старуху-процентщицу» (V, 62). Поэтому подлинным героем «Петербургского романа» следует считать не автора и даже не героя «в холодном драповом пальто», а сам принцип отражений, т.е. город, который удваивает жизненное пространство за счет зеркальной поверхности воды:

Нельзя мне более. В романе
не я, а город мой герой,
так человек в зеркальной раме
стоит вечернею порой

и оправляет ворот смятый,
скользит ладонью вдоль седин
и едет в маленький театр,
где будет сызнава один (I, 53).

Отражения обретают самостоятельную жизнь, вплоть до того, что они способны отправиться по течению в сторону залива и далее. Они, собственно, и становятся подлинной жизнью:

...и лишь Нева неугомонно
к заливу гонит облака,
дворцы, прохожих и колонны
и горький вымысел стиха <...>

...в трельяж и в зеркало второе
всмотритесь пристальней, и вы
увидите портрет героя
на фоне мчащейся Невы (I, 57, 59).

И автор, и герой, и сам город, и стихи о нем — все становится настолько отчужденным, что обретает внутреннее время и непостижимое бытие, одержимое стремлением к свободе, выходом за пределы «зеркала». В стихотворении 1968 г. «Прачечный мост» город уже покинут отражением, и поэтому человеку, его утратившему, остается лишь умереть:

...сегодня здесь, на Прачечном мосту,
рыбак, страдая комплексом Нарцисса,
таращится, забыв о поплавке,
на зыбкое свое изображение.
Река его то молодит, то старит.
То проступают юные черты,
то набегают на чело морщины.
Он занял наше место. Что ж, он прав!
С недавних пор все то, что одиноко,

символизирует другое время;
а это — ордер на пространство.

Пусть

он смотрится спокойно в наши воды
и даже узнает себя. Ему
река теперь принадлежит по праву,
как дом, в который зеркало внесли,
но жить не стали (II, 242).

Это чувство отчуждения и станет тем рубежом поэтики Бродского, с которого начнет свое планомерное и последовательное развертывание его метафизическая концепция мироздания.

Аксиомой можно считать утверждение, что отличительной чертой поэзии Бродского является философичность, философское видение мира и человеческого «я»³. Безусловно, метафизическая атмосфера стихов поэта некоторыми чертами близка кругу тем и идей, представленных в философских и философско-литературных учениях экзистенциалистов: Кьеркегора, Хайдеггера, Ясперса, Марселя, Сартра, Камю, Бердяева и Шестова. Причем попытки интерпретации религиозно-философских мотивов в поэзии Бродского и его статьях предпринимались неоднократно. Однако сам поэт, несмотря на очевидную декларативность творчества, менее всего стремился рассматривать свою поэзию как иллюстративный материал к посылкам того или иного философа-экзистенциалиста.

Признавая действительную уникальность метафизических построений Бродского, следует все-таки отметить, что поэт не тяготел к некоему систематическому изложению своих взглядов — хотя бы потому, что «недостаток всякой, даже совершенной, — по его мнению, — системы состоит именно в том, что она — система. То есть в том, что ей, по определению, ради своего существования, приходится нечто исключать, рассматривать нечто как чуждое и постольку, поскольку это возможно, приравнивать это чуждое к несуществующему»⁴.

Тем не менее настойчивая повторяемость определенного круга «лейт-мотивных тем», их богатая разработанность и взаимообусловленность приводят к выводу о существовании если не системы взглядов Бродского, то по крайней мере некоего единого «образа» мира, поэтической «парадигмы» с иерархически организованными связями. Сам поэт настаивает на важности именно иерархичности своего мышления, особенно в связи с такими первостепенными категориями человеческого существования, как *Пространство*, *Время* и *Язык*. Наиболее подробно соотношение этих понятий и их принципиальная важность для поэта декларированы в эссе «Поклониться тени», посвященном У.Х. Одну. Бродский рассказывает о своем первом серьезном опыте чтения оденовских стихов, в частности «Памяти У.Б. Йейтса», имевшем для него значительные последствия. Речь идет о восьми строчках третьей части стихотворения:

Время, которое нетерпимо
К храбрым и невинным
И быстро остывает
К физической красоте,

Боготворит язык и прощает
Всех, кем он жив;
Прощает трусость, тщеславие,
Венчает их головы лавром (V, 260)⁵

В комментарии Бродского к этим стихам сформулирована, по сути, модель его собственного поэтического универсума: «Оден действительно сказал, что время (вообще, а не конкретное время) боготворит язык, и *ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день* (выделено нами. — С.К.). Ибо “обоожествление” — это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. Так меня учили, и я действительно так чувствовал. Так что, если время — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество, — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не потому ли время его боготворит? И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с ее цезурами, паузами, спондеями и т.д. игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время? И не являются ли те, кем “жив” язык, теми, кем живо и время? И если время “прощает” их, делает ли оно это из великодушия или по необходимости? И вообще, не является ли великодушие необходимостью? Несмотря на краткость и горизонтальность, эти строчки казались мне немыслимой вертикалью» (V, 260–261).

Таким образом, Бродский настаивает на иерархической (вертикальной) соподчиненности понятий Пространство, Время и Язык в своем поэтическом мышлении. И реализация этой инвариантной модели влияет не только на характер определенных тематических решений в поэзии Бродского, но и на ее интонационный строй. Собственно, проблема времени и пространства (времени и материи) не нова ни в русской, ни в любой другой поэтической традиции. Оригинальность же Бродского заключается именно в том, что он предлагает особую иерархию этих понятий.

Суммируя категориальные свойства пространства в поэтическом мире Бродского, можно сделать вывод о том, что ему присущи элементарные физические свойства, как то: протяженность и повсеместность, текучесть, способность растягиваться и сжиматься, аутентичность человеческого голосу, неодушевленность, холодность, конечность. Как метафизическая категория, оно стремится к полной автономии от различных форм организации материи и благодаря физической протяжен-

ности человека как материи граничит со временем. Собственно, оно и есть идиосинкразический пейзаж Абсолютного Времени.

Время — первостепенный факт метафизики Бродского, уступающий в значимости разве только Языку. В многочисленных интервью, данных поэтом, понимание времени раскрывается, может быть, даже более отчетливо и последовательно, чем в лирических произведениях, проясняя его сущностные признаки и меру влияния на жизнь человека: «Дело в том, что то, что меня более всего интересует и всегда интересовало на свете (хотя раньше я полностью не отдавал себе в этом отчета), — это время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает, то есть это такое вот практическое время в его длительности. Это, если угодно, то, что происходит с человеком во время жизни, то, что время делает с человеком, как оно его трансформирует. С другой стороны, это всего лишь метафора того, что вообще время делает с пространством и миром. <...> Во всяком случае, время для меня — куда более интересная, я бы даже сказал, захватывающая категория, нежели пространство»⁶. Или: «Меня больше всего интересуют книжки. И что происходит с человеком во времени. Что время делает с ним. Как оно меняет его представления о ценностях. Как оно в конечном счете уподобляет человека себе <...> Пространство человека не уподобляет»⁷. В беседах с Соломоном Волковым Бродский говорит уже не столько о «практическом» времени (которое, безусловно, тоже входит в метафизику поэта), сколько о «времени вообще»: «Время уподобляет человека самому себе <...> Но я-то говорю не о времени в человеческом восприятии, не об исторических периодах. На самом деле я имею в виду время в метафизическом смысле, со своим собственным лицом, собственным развитием. Время к вам поворачивается то той стороной, то этой; перед нами разворачивается *материя* времени»⁸.

Встреча относительного и Абсолютного Времени оказывается возможной только в подвижной и единственно осязаемой *точке настоящего* — между прошлым, в котором от воли человека уже ничего не зависит, и будущим, очертания которого неосязаемы. Поэтому человек, как, например, и бабочка, живет только в момент настоящего: «Не ощущая, не / дожив до страха, / ты вьешься легче праха / над клумбой, вне / похожих на тюрьму / с ее удушьем / минувшего с грядущим, / и потому, / когда летишь на луг / желая корму, / приобретает форму / сам воздух вдруг» (III, 23). Отождествление с бабочкой, насекомым вообще (в разное время у Бродского это и стрекоза, и комар, и муха) вызвано тем, что жизнь человека находится примерно в такой же пропорции к Абсолютному Времени, что и жизнь насекомого ко времени человеческой жизни — они ничтожно малы.

Только в точке настоящего и возможно схождение личного времени человека и времени всеобщего, ожидающего его в будущем. Именно

в нее, наподобие раковины, сворачивается относительное время отдельной человеческой жизни и из нее же разворачивается Хронос, т.е. Абсолютное Время: «...не знал Эвклид, что, сходя на конус, / вещь приобретает не ноль, но Хронос» (II, 427); или: «...тело служит в виду океана цедящей семя / крайней плотью пространства: слезой скулу серебра, / человек есть конец самого себя / и вдается во Время» (III, 90).

Хронос есть окончательное воплощение всеобщего времени, или времени души — времени, существующего в Раю. Особенно отчетливое воплощение эта мысль получает в «Колыбельной Трескового мыса»:

Опуская веки, я вижу край
ткани и локоть в момент изгиба.
Местность, где я нахожусь, есть рай,
ибо рай — это место бессилья. Ибо
это одна из таких планет,
где перспективы нет.

Тронь своим пальцем конец пера,
угол стола: ты увидишь, это
вызовет боль. Там, где вещь остра,
там и находится рай предмета;
рай, достижимый при жизни лишь
тем, что вещь не продлишь.

Местность, где я нахожусь, есть пик
как бы горы. Дальше — воздух, Хронос.
Сохрани эту речь; ибо рай — тупик.
Мыс, вдающийся в море. Конус.
Нос железного корабля.
Но не крикнуть «Земля!»

Можно сказать лишь который час.
Это сказав, за движеньем стрелки
тут остается следить. И глаз
тонет беззвучно в лице тарелки,
ибо часы, чтоб в раю уют
не нарушать, не быют (III, 89).

Абсолютное Время фактически утверждает границы бытия, но границы эти изменчивы: время отвоевывает у материи все новые территории, заполняя их межзвездным вакуумом — воплощением одновременно и Божественной пустоты («Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то: я / благодарен за все; за куриный хрящик / и за стрекот ножниц, уже кроющих / мне пустоту, раз она — Твоя...» [III, 232]; «И по комнате точно шаман кружа, / я наматываю, как клубок, / на себя пустоту ее, чтоб душа / знала что-то, что знает Бог» [IV, 25], и Абсолютного Времени: «...в космосе видно все / невооруженным глазом, и спят там без одеяла. / Накал нормальной звезды таков, / что, охлаждаясь, горазд породить алфавит, / растительность, форму времени; просто — нас, / с нашим прошлым,

будущим, настоящим...» (IV, 86–86). Поэтому, скажем, идея архитектуры как сопротивления всего мироздания Времени-пустоте сводится к отсутствию материи, ее предельной разреженности и иллюзорности. См., например, стихотворение «Архитектура»:

Ты — вакуума императрица.
Граненостью твоих корост
в руке твоей кристалл искрится,
идуший в рост
стремительнее Эвереста;
облекшись в пирамиду, в куб,
так точится идеей места
на Хронос зуб.

Рожденная в воображеньи,
которое переживешь,
ты — следующее движенье,
шаг за чертеж
естественности, рослых хижин,
преследующих свой чердак,
— в ту сторону, откуда слышен
один тик-так <...>

И ежели в ионосфере
действительно одни нули,
твой проигрыш, по крайней мере,
конец земли (IV, 98–99, 100).

Таким образом, материя обладает не столько протяженностью и объемом в пространстве, сколько событийностью во времени. С точки зрения Хроноса, сотворенная из пустоты в прошлом, являющаяся пустотой в настоящем, материя и в будущем останется ею, поскольку Абсолютное Время заключает в себе и прошлое, и настоящее, и грядущее, и с этой позиции не существует другой материи, кроме материи времени, т.е. — пустоты.

Хорошо известны слова из Нобелевской лекции Бродского: «...Кто-то, а поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования» (I, 15). В этой формуле Язык являет собой понятие трансцендентное, обладающее личной заинтересованностью к продлению своего существования и способностью к самосознанию.

В модели Бродского «Пространство — Время — Язык» он единственный обладает преобразующей силой, занимая главенствующее положение в триаде. Язык — это некая, по мысли стихотворца, онтологическая сущность, которая заключает в себе знание о природе всего: «Поэзия есть искусство метафизическое по определению, ибо самый материал ее — язык — метафизичен. Разница между метафизиками и неметафизиками

в поэзии — это разница между теми, кто понимает, что такое язык (и откуда у языка, так сказать, ноги растут) — и теми, кто не очень про это догадывается. Первые, грубо говоря, интересуются источником языка. И, таким образом, источником *всего*. Вторые — просто щебечут <...> Ведь метафизичны не только слова как таковые. Или мысли и ощущения, ими обозначенные. Паузы, цезуры тоже метафизичны, ибо они также являются формами реорганизации времени...»⁹. Оба эти высказывания обозначают три типа соотношений, в которые оказывается включен язык: 1) язык — человек; 2) язык — Время; 3) язык — мироздание.

Язык — человек. Это соотношение носит экзистенциальный характер, поскольку бытие человека у Бродского приравнивается именно к бытию в слове: «В словах я приобщаюсь бытия! / Им нужен продолжатель и наследник!» (II, 271); «Вещь, имя получившая, тотчас / становится немедля частью речи» (II, 275). Речь — единственное свойство, отличающее человека от мертвой материи, причем даже посмертно, поэтому «...от всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи» (III, 143); «Вычитая из меньшего большее, из человека — Время, / получаешь в остатке слова, выделяющиеся на белом / фоне отчетливей, чем удастся телом / это сделать при жизни...» (III, 165).

Язык (или речь — у Бродского эти понятия тождественны) мыслится как некая субстанция, способная растворить в себе не только отдельного человека, но и пространство со временем:

Так вспоминайте ж меня, мадам,
при виде волн, стремящихся к Вам,
при виде стремящихся к Вам валов,
в беге строк и в гуденье слов...

Море, мадам, это чья-то речь...
Я слух и желудок не смог сберечь:
Я нахлебался и речью полн...
(размыто)
Меня вспоминайте при виде волн!
(размыто)
...что парная рифма нам даст, то ей
мы возвращаем под видом дней (II, 74–75).

Речь, по Бродскому, безадресна и автономна: «Ты — все или никто, и языка / безадресная искренность взаимна» (IV, 29), она существует ради себя самой даже тогда, когда становится воплощением бессмыслицы, с точки зрения человека: «Безразлично о ком. / Трудным для подражания / птичьим языком. / Лишь бы без содержания» (IV, 18). Стремясь к полной автономии, язык все же заинтересован в человеке, чтобы явить себя в звуке и тексте. Причем абсолютная автономия языка возможна только при анонимности и отсутствии своеволия у человека: «Но никто, жилку надув на шее, / не подхватит мотивчик ваш. Ни ценитель,

/ ни нормальная публика: чем слышнее / куплет, тем бесплотнее исполнитель» (IV, 23).

Язык более всего ценит «проводниковые» способности человека, который может не исказить, а усилить голос языка: «Один певец подготавливает рапорт. / Другой рождает приглушенный ропот. / А третий знает, что он сам — лишь рупор, / и он срывает все цветы родства» (II, 135). При этом «певец» извлекает из своей абсолютной зависимости от языка не меньшую выгоду, чем последний: «Помножив краткость бытия / на гнездышки и забытье, / при пеньи, полагаю я, / мы место уточним свое» (II, 7). Поскольку язык «выходит за пределы истории» (V, 203), то он, безусловно, способен к преодолению относительного времени и пространства: «...как обстоятельствами места / и времени, все объединены / сказал'ом, наподобие инцеста» (II, 264).

Язык — Время. Любопытнее и подробнее всего у Бродского разработан этот раздел метафизики языка: «Время есть буквальное послесловие ко всему на свете, и поэт, постоянно имеющий дело с самовоспроизводящейся природой языка, — первый, кто знает это. Это тождество — Языка и Времени — и есть то “третье”, “новое”, которое автор (имеется в виду М. Цветаева. — С.К.) надеется “допонять при встрече” (с Р.М. Рильке. — С.К.) [V, 176]. Из сказанного следует, что Язык и Абсолютное Время могут совпадать, что речь уподобляется его свойствам: “Ты за утрату / гораздо все это отомщеньем счесть, / моим приспособлением к циферблату, / борьбой, слияньем с Временем...” (II, 364); “При всем своем сиротстве / поэзия основана на сходстве / бегущих вдаль однообразных дней” (II, 115). Или: “Я говорю с тобой, и не моя вина, / если не слышно. Сумма дней, намозолив / человеку глаза, так же влияет на / связки. Мой голос глух, но, думаю, не назойлив. // Это — чтоб лучше слышать кукареку, тик-так, / в сердце пластинки шаркающую иголку...” (IV, 31). Голос поэта глух, так как мимикрирует под звук ходиков, уподобляется времени, “представляет собою борьбу глагола с / ненаставшим временем”» (III, 161).

Стремление уподобить речь свойствам времени продиктовано ровной, сдержанной, бесстрастной природой последнего: «...Еле слышный / голос, принадлежащий Музе, / звучащий в сумерках как ничей, но / ровный, как пенье зазимовавшей мухи, / нашептывает слова, не имеющие значения» (IV, 22). Природа монотонного интонирования Бродского, думается, проистекает из этого уподобления. Например, в интервью, данном Дж. Глэду («Настигнуть утраченное время», 1979 г.), поэт проясняет зависимость своей интонации от декларируемой им идеи времени: «На сегодняшний день в том, что я сочиняю, гораздо больший процент дольника, интонационного стиха, когда речь приобретает, как мне кажется, некоторую нейтральность. Я склоняюсь к нейтральности тона и думаю, что изменение размера или качество размеров, что ли, свиде-

тельствует об этом. И если есть какая-либо эволюция, то она в стремлении нейтрализовать всякий лирический элемент, приблизить его к звуку, производимому маятником, то есть чтобы было больше маятника, чем музыки»¹⁰.

Однако у Бродского существует еще одна точка зрения на соотношение Языка и Времени: превосходство первого над вторым. «Нравится нам это или нет, — считает он, — мы здесь для того, чтобы узнать не только, что время делает с людьми, но что язык делает с временем» (V, 273). Или: «В конечном счете, каждый литератор стремится к одному и тому же: настигнуть или удержать утраченное или текущее Время. У поэта для этого есть цезура, безударные стопы, дактилические окончания <...> Обращаясь к прозе, Цветаева вполне бессознательно переносит в нее динамику поэтической речи — в принципе, динамику песни, — которая сама по себе есть форма реорганизации Времени» (V, 131). Наконец: «Не существует стихотворений, написанных одного сюжета ради, как и не бывает жизни, прожитой ради некролога. То, что называется музыкой стихотворения, есть, в сущности, процесс реорганизации Времени в лингвистически неизбежную запоминающуюся конструкцию, как бы наводящую Время на резкость» (V, 38).

Таким образом, язык способен не только запечатлеть конкретное историческое время, которое выпало его носителю, но еще и реорганизовать Время Абсолютное, поскольку только Язык обладает способностью структурировать время (даже, кстати сказать, на уровне грамматических категорий). Ведь реорганизация — это та же организация, только на новых основаниях. Язык, по Бродскому, обладает способностью к структурированию, построению иерархической зависимости в масштабах всего мироздания.

Язык — мироздание. Иерархическая соподчиненность Пространства, Времени и Языка определяется у поэта не только и даже не столько свойствами двух первых категорий, сколько сущностью самого языка: «Отбрасывание лишнего, само по себе, есть первый крик поэзии — начало преобладания звука над действительностью, сущности над существованием...» (V, 134). А также: «Поэзия это не “лучшие слова в лучшем порядке”, это — высшая форма существования языка. Чисто технически, конечно, она сводится к размещению слов с наибольшим удельным весом в наиболее эффективной и внешне неизбежной последовательности. В идеале же — это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх — или в сторону — к тому началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это — движение языка в *до(над)жанровые* (выделено нами. — С.К.) области, т.е. в те сферы, откуда он взялся» (V, 135).

Свойство языка преодолевать законы тяготения и собственную массу, его способность ко взгляду со стороны на происходящее во времени

и пространстве объясняют одну из принципиальных особенностей эстетики Бродского — чувство отстраняющей дистанции. Так, один из крупнейших исследователей творчества поэта. В. Полухина отмечает: «В системе взглядов Бродского на искусство чувству отстраняющей дистанции придается первостепенное значение. Об этом мы читаем в его прозе: “Способность к отстранению — вещь вообще уникальная, в случае поэта <...> она указывает на масштаб, в котором работает его сознание. Для поэта отстранение — это не просто еще одна граница, это выход за пределы границы”»¹¹. На протяжении всего творчества поэта обнаруживается настойчивая приверженность этому принципу, по-разному выраженный.

Вертикальность задается с помощью свойств языка (речи), способного возвышаться над мирозданием: «Возвышаю свой крик, / чтоб с домами ему не столкнуться...» (I, 202); «Вот и певец возвышает / голос — на час, на мгновенье, / криком своим заглушает / собственный ужас забвенья» (I, 237); или: «Боже, услышь мольбу: дай мне взлететь над горем / выше моей любви, выше стенанья, крика» (II, 16); «Вот так же посмертный напев, / в пространствах земных преуспев, / меж туч гудит на лету, / пронзая свою слепоту» (II, 45). Пение дарует забвение окружающей обстановки, возвышение над собой и миром, а также создает отстраняющую дистанцию: «Так страницу мараешь / ради мелкого чуда. / Так при этом зриаешь / на себя ниоткуда» (III, 98). Язык (речь) стремится к своему истоку, к первопричине самого себя, т.е. в небытие: «Генерал! Вас нету, и речь моя / обращена, как обычно, ныне / в ту пустоту, чьи края — края / некой обширной, глухой пустыни, / коей на картах, что вы и я / видеть могли, даже нет в помине» (II, 223–224). Речь потому и оказывается долговечнее всего на свете, что «...в пляске огня, под напором льда / подлинный мира конец — когда / песня, которая всем горчит, / выше нотой звучит...» (II, 219).

Процесс восхождения речи часто связан у Бродского с образом *птицы*, чья среда обитания, как и звука, — воздух: «Скажи, душа, как выглядела жизнь, / как выглядела с птичьего полета...» (I, 27); «Вот я весь пред тобой, словно пенек из снега, / горло вытянув вверх — вран, но белес, как аист, — / белым паром дыша, руку подняв для смеха, / имя твоё кричу, к хору птиц прибиваюсь...» (II, 14). Речь у Бродского, как уже отмечалось, существует сама по себе и нуждается в произносительном органе, чтобы явить себя и высветить предметы вокруг. Слово рождает вещи из небытия, переводя их в сущее: «Чик, чик-чирик, чик-чик — посмотришь вверх / и в силу грусти, а верней привычки / увидишь в тонких прутьях Кенигсберг. / А почему б не называться птичке / Кавказом, Римом, Кенигсбергом, а? / Когда вокруг — лишь кирпичи и щебень, / предметов нет, и только есть слова. / Но нету уст. И раздаётся щебет»

(II, 83—84). Функцию птицы может выполнять самолет — «стальная птица», дающая возможность взглянуть на мир пусть еще не из космоса, но уже и не просто с высоты птичьего полета: «Там летит человек! Не грусти! Улыбнись! / Он таращится вниз / и сжимает в руке виноградную кисть, / точно бог Дионис» (I, 198).

Наконец, это может быть некое грандиозное *сооружение*, которому метафорически уподоблена речь: «Надстройка речи над моим умом / возвышенной шнурков на мне самом» (II, 353); или: «И в этой башне / в правнучке вавилонской, в башне слов, / все время недостроенной, ты кров / найти не дашь мне!» (II, 363—364). Стихотворение, расположенное в виде столбца на белой странице, действительно может напоминать архитектурное сооружение. Смысл этого строительства, думается, в противостоянии пустоте, в стремлении речи переподчинить себе время. В то же время поэт констатирует невозможность окончательного возведения подобных сооружений, поскольку достичь первоисточника звука, первопричины слова при жизни невозможно.

Таким образом, Язык у Бродского выступает в роли главного структурирующего мироздание феномена, подчиняющего себе и Время, и Пространство за счет способности отстранения от рассматриваемого с этой абсолютной точки зрения объекта. Речь приобретает в поэтическом мире стихотворца статус онтологического абсолюта со способностью на уровне просодии, с одной стороны, к уподоблению свойствам Времени, а с другой — к его реорганизации теми же поэтическими средствами: размером, цезурой, рифмой, строфикой и т.д. Интонационный строй стихотворения Бродского, следовательно, определяется реализацией, полной или частичной, модели «Пространство — Время — Язык» в конкретных произведениях.

Если попытаться в нескольких словах определить специфику поэзии Бродского, то неизбежно придется говорить о так называемых «больших стихотворениях», ставших, без преувеличения, «автографом» поэта в русской лирической традиции. Проблема «больших стихотворений» — одна из центральных в изучении его творчества. И при всей разнородности и сложности произведений этой уникальной жанровой формы у Бродского синтезирующей и преобразующей основой «негомогенного» лирического материала становится специфическая интонация. Это одна из важнейших категорий в эстетике Бродского, определяющая не только характер образно-тематических решений поэта, но и особенности его вне(над)жанрового мышления, придающая его лирике уникальность и внутреннее единство. Наиболее точно качество поэтической интонации Бродского определил А. Кушнер: «С самого начала было ясно: пришел замечательный поэт со своим голосом, отличным от всего, что приходилось слышать»¹². Он обращает внимание на избыточ-

ность поэтических средств и форсированное звучание даже ранних стихотворений Бродского. «Так читал стихи только он, они были созданы для этого голоса, рождались вместе с ним. <...> Он не кричал, он пел, и это пение, монотония, как говорят лингвисты, никогда не подчеркивала никаких подробностей, никакой отдельно взятой мысли, не расставляла логические акценты, шла сплошным голосовым потоком, мощной волной, обрываясь, всегда внезапно, как перед пропастью, на последнем слове»¹³.

Лирику Бродского, особенно юношеского периода, зачастую рассматривают как наследницу традиций русского романтизма XIX в., а по характеру тематики его произведений судят об элегическом начале как доминанте творчества. Соображения эти небезосновательны, хотя и нуждаются в уточнениях. Так, например, в статьях Е. Курганова¹⁴ элегизм как поэтический признак подменяется, по сути, описанием романтического мироощущения в традиционном его понимании¹⁵, вполне, кстати сказать, применимом и к творчеству Бродского. Такова же природа уподобления Бродского «последнему романтическому поэту»¹⁶.

Элегизм же Бродского несколько иного происхождения и должен рассматриваться в связи с особенностями его поэтической интонации. Элегия предполагает множество интонационных оттенков, синхронных душевному состоянию субъекта речи. К такому пониманию элегизма поощряет первичное, исконное значение термина, выработанное еще в античности и заинтересовавшее Бродского в «Путешествии в Стамбул». Элегизм проявляется не на жанровом уровне (уже у романтиков первой трети XIX в. границы элегического жанра были сильно размыты: это была просто «печальная песнь») и не на уровне лирической композиции (она могла быть различной). Его действительная природа заложена в интонационно-ритмических нюансах стихотворной речи.

Только в этом смысле поэтическое творчество Бродского оказывается близко лирике Боратынского. Наиболее точно влияние Боратынского на Бродского объясняет А. Кушнер: «Сложный синтаксис Бродского, его замечательная способность создавать “большие” стихи, рассчитанные на длинное, если так можно сказать, дыхание, сосредоточенность на подспудной мысли, затаенном чувстве — нашли поддержку и поощрение именно в Боратынском. <...> “Гармония” Бродского совсем иная (чем у Пушкина. — С.К.), тяготеющая к диссонансам и архаизмам, сложным синтаксическим конструкциям и многоступенчатому выяснению смысла, и насколько же ближе ей поэтика позднего Боратынского, пошедшего против течения, преодолевая поэтику школы “гармонической точности”»¹⁷. В Боратынском Бродский находит чрезвычайно последовательного аналитика душевных состояний не только на уровне психологической мотивации, но и на уровне фактуры

самого стихотворения, его поэтики. Именно эту традицию поэт отчасти и продолжил в своем творчестве. Иначе говоря, если Бродскому и присущ элегизм, то он все-таки несколько иного свойства, нежели у его предшественников.

Романтическая элегия развивает интонационную «подкладку» стихотворения, демонстрирует диалектику лирического чувства, сложность и противоречивость эмоционального мира субъекта речи, что, думается, и составляет, по точному замечанию А. Ахматовой, «прелесть элегических затей». Романтическая элегия потому становится «печальной песнью», что в высшей мере соответствует мироощущению поколения, оказывается наиболее пригодным жанром для выражения настроений своего времени.

Бродский начинает как традиционный элегик, но уже в конце 60-х годов его представление об этом жанре значительно трансформируется: привычная элегичность русского стиха разрушается под воздействием уже выработавшейся и получившей к этому времени у поэта метафизическое обоснование интонации. Этот процесс трансформации элегического жанра продолжится в его творчестве периода эмиграции и получит наиболее отчетливое воплощение в «Римских элегиях».

Римская тема (именно тема, а не идея, как у О. Мандельштама) занимает в творчестве Бродского едва ли не самое значительное место и оказывается напрямую связана с реализацией инвариантной модели его художественного мира «Пространство — Время — Язык». Причем Бродский чужд приписывания образу Вечного Города идеи европейского универсализма, носителем которого, в частности у того же О. Мандельштама, был католический мир с Римом в его центре. За самой темой у поэта стоит более глобальная идея Культуры в целом как универсалии одновременно и всеобщего, и частного порядка.

Заявленная топографическая точность цикла «Римские элегии» имеет для поэта концептуальное значение, поскольку тема Рима у него неизбежно сопровождает тему античности. Рим мыслится не только как географический и исторический центр целой цивилизации, но метафизически — как символ Империи Культуры, некоего насыщенного эстетического пространства, знаменующего собой Вечность. Такую же функцию, следует отметить, в раннем творчестве Бродского выполняет образ Петербурга, а в «эмигрантский» период — Венеции.

Сдержанный, исполненный достоинства лирический монолог ведется в «Римских элегиях» от лица развалин Культуры, которые, несмотря ни на что, прекрасны. Лирический субъект, отождествляя себя с руиной в мире себе подобных развалин, метонимически становится частью умирающей цивилизации: «...Для бездомного торса и праздных граблей / ничего нет ближе, чем вид развалин...» (III, 227). Самоотождествляясь с

торсом как неизбежным скульптурным атрибутом античности, лирический субъект словно настаивает на своей принципиальной анонимности¹⁸ перед лицом Roma Aeterna: «...Я, певец дребедени, / лишних мыслей, ломаных линий, прячусь / в недрах вечного города...» (III, 228); «...летним вечером я, самый смертный прохожий, / среди развалин, торчащих как ребра мира...» (III, 232). Рим становится как бы взглядом «певца» на самого себя с позиции Вечности, автопортретом части, тождественной целому; части, которая была отколота от этого целого, а теперь ему возвращена (ср. с «Пьяцца Маттеи»: «...Передо мною — / не купола, не черепица / со Св. Отцами: / то — мир вскормившая волчица / спит вверх сосцами! // И в логове ее я — дома! / Мой рот оскален / от радости: ему знакома / судьба развалин. / Огрызок цезаря, атлета, / певца тем паче / есть вариант автопортрета...» [III, 210–211]).

Образ города, ставшего символом миропорядка, спроецирован на внутренний мир лирического субъекта, предельно одомашнен. Подобно Овидию, Бродский вполне мог бы сказать о себе: «Римом да будет мой край, где теперь я живу», — в том смысле, что Рим — это состояние духа, а не топографическая реальность. Образ Культуры одновременно означен и в душе поэта, и в облике Вечного Города. Бродский, таким образом, существенно корректирует формулу, возникшую в римской поэзии, но в русской лирической традиции употреблявшуюся только по отношению к Петербургу: **«Рим есть Культура есть Я»**.

Вследствие этого традиционное элегическое самоустранение заменяется полной слиянностью с миром в самом его центре. Поэтому и собственная элегии ретроспекция оказывается неактуальной: ценности перенесены из прошлого в настоящее, переходящее в Вечность: «...Крикни сейчас “замри” — я бы тотчас замер...» (III, 227). Самозабвение лирического «я» поддерживается даже метрически: длинная стихотворная строка, располагающая к перечислению, обильному использованию придаточных предложений, позволяет говорящему «затеряться» среди «развалин мира», превратить свою автохарактеристику в их описание¹⁹.

Тема любви, почти неизбежная для традиционной римской элегии, тоже получает своеобразную интерпретацию: это признание в любви не женщине, а античной статуе, в которую она (женщина) от слова к слову медленно превращается из-за остановки Времени: «Лесбия, Юлия, Цинтия, Ливия, Микелина. / Бюст, причинное место, бедра, колечки ворса. / Обожженная небом, мягкая в пальцах глина — / плоть, принявшая вечность как анонимность торса. / Вы — источник бессмертия: знавшие вас нагими / сами стали катуллом, статуями, траяном, / августом и другими. Временные богини! / Вам приятнее верить, нежели постоянным» (III, 232).

Наконец, с Римом связана и тема творчества. «Рим, человек, бумага...» не просто соположены, но более чем тесно связаны. Рим — город

Вергилия, Овидия, Горация, поэзии вообще, перед лицом которой субъект речи подводит итоги, создает свой «*Exegi monumentum...*»: «Я не воздвиг уходящей к тучам / каменной вещи для их остратки. / О своем — и о любом — грядущем / я узнал у буквы, у черной краски...» (III, 229).

Восьмая элегия полностью посвящена этой теме и пронизана особой семантикой света (впрочем, как и «Римские элегии» в целом):

Бейся, свечной язычок, над пустой страницей,
трепещи, пригинаем выдохом углекислым,
следуй — не приближаясь! — за вереницей
литер, стоящих в очередях за смыслом.
Ты озаряешь шкаф, стенку, сатира в нише
— большую площадь, чем покрывает почерк!
Да и копоть твоя воспаряет выше
помыслов автора этих строчек.
Впрочем, в ихнем ряду ты обретаешь имя;
вечным пером, в память твоих subtilных
запятых, на исходе тысячелетия в Риме
я вывожу слова «факел», «фитиль», «светильник»,
а не точку — и комната выглядит как в начале.
(Сочиняя, перо мало что сочинило.)
...О, сколько света дают ночами
сливающиеся с темнотой чернила! (III, 230)

Свет Вечности, сливаясь со светом стихописания, и дает то чувство благодарности, которое отменяет элегическую печаль и превращает ее в сдержанную торжественную радость, распространяющуюся даже на посмертное существование, в *оду*, посвященную Империиу Культуры и своему частному существованию в его столице: «Я был в Риме. Был залит светом. Так, / как только может мечтать обломок! / На сетчатке моей — золотой пятак. / Хватит на всю длину потемок» (III, 232).

Дальнейшая трансформация элегического жанра у Бродского связана с той бесстрастной, вибрирующей на предельной высоте интонацией, повторяющейся с начала 1980-х годов почти в каждом стихотворении. «Взятый вне мяса звук» показывает степень удаленности субъекта от предмета речи, превращаясь в своеобразную реализацию принципа отстранения. «Элегия» 1982 г. — убедительный тому пример. Особенностями «Элегии» становятся ее натурфилософия (обычно для этой цели используются эклоги) и наукообразие. Традиционная для этого жанра ретроспекция, заявленная с первой же строки («...вспоминая твой голос...»), превращается уже к концу второго стиха из повода к разговору о возлюбленной в повод к собственно говорению, взятому вне всякого смысла («вне мяса») — как «...форма нехватки текста / при избытке мелодии...» (III, 252). Таким образом, как бы сама речь предпочитает мелодику содержанию, точнее, говорение ради говорения и есть смысл сти-

хотворения. Драматизм отношений с женщиной благодаря процессу речеобразования превращается в драматизм личных отношений с языком, т.е. со своей антропологической сущностью.

Разлука возвышается до уровня эволюционного закона, закономерного итога всеобщего биологического развития. И никакая селекция не в силах преодолеть эволюционное расстояние, преодоленное человеком уже не как представителем вида, а как индивидом: «...Знаешь, на свете есть / вещи, предметы, между собой столь тесно / связанные, что, норювя прослыть / подлинно матерью и т.д. и т.п., природа / могла бы сделать еще один шаг и слить / их воедино... То есть повысить в ранге / достижения Мичурина... но природа, увы, скорей / разделяет, чем смешивает...» (там же).

Очевидно, что с начала 80-х годов в лирике Бродского обнаруживается явная тенденция не просто к пересмотру традиционных элегических схем, но к их разрушению; не к приглушению господствующей в элегии печальной интонации, но к ее вытеснению на периферию стихотворения и даже к полному устранению. Так, «Элегия» 1986 г. («Прошло что-то около года. Я вернулся на место битвы...») демонстрирует нейтрально-бесстрастную поэтическую интонацию, граничащую с полным безразличием к предмету говорения. Основа лирического сюжета остается намеренно непроясненной; личная драма перестает восприниматься таковой и из интимной превращается в трагедию всего миропорядка. Происходящее просто констатируется без всякой, хотя бы сдерживаемой, как ранее, лирической заинтересованности.

Одной из ведущих тенденций всего творчества Бродского становится движение по пути расподобления традиционных жанров, в частности, элегического, достигающего своего апофеоза в «Элегии» 1988 г. («Постоянство суть эволюция принципа помещения...» — IV, 50). Вместо собственного элегии лирического монолога от первого лица встречаемся с окончательной обезличенностью лирической персоны, о чем свидетельствует отсутствие каких-либо личных глагольных форм, характеризующих субъект речи. Тематически стихотворение тяготеет скорее к научному докладу (судя по объективной манере именно повествования и ее наукообразию; ср. с «Докладом для симпозиума» или с «Выступлением в Сорбонне»), трактату о «победе воспоминаний над действительностью», о непреложности законов эволюции, распространяющихся на все мироздание. Поэтому ни элегической грусти, ни смешанных чувств печали и радости не демонстрируется. Интонационной доминантой становится безучастность, символизирующая максимальную объективность.

Метафизическое обоснование этого стихотворения следует искать в том, что перед нами — своеобразная ода голоса самому себе, заинтере-

сованность звучащей речи в обозначении предела своих возможностей, существование говорения независимо от его субъекта, говорение как самоцель. Бродский, следовательно, обозначил интонационный диапазон элегии, исчерпал все ее возможные жанровые способности: от традиционной до античной и далее до, скажем так, антиэлегической. Трансформация же эта оказалась столь значительной не вследствие эволюции тематических, как это было у предшественников, возможностей элегии, а вследствие особого *интонационного мышления* поэта.

Любая сущность у Бродского восходит к идее сущности и оттого обладает еще большей степенью достоверности, исключая непроницаемость зримого и «заочного» миров: «Чем незримей вещь, тем оно верней, / что она когда-то существовала / на земле, и тем больше она — везде» (III, 232). Кейс Верхейл, отмечая эту особенность поздней эссеистики поэта, связывает ее также со специфическим отношением Бродского к языку поэзии, голосу как онтологическому абсолюту: «...Бродский мысленно то и дело обращается к миру неодушевленному. Его любимая мысль, звучащая почти во всех статьях последнего периода, — это мысль о языке поэзии как рупоре, через который говорит бесконечная реальность, находящаяся вне человека, мертвая материя»²⁰.

В связи с этим целесообразно говорить об особом орфическом комплексе лирики Бродского, в основе которого лежит познание действительности путем слиянности с последней, или, говоря языком формальной логики, трансформация субъектно-объектных отношений до максимальной степени совмещения «я» художника и окружающего его познаваемого пространства. Подобное совмещение оказывается возможным благодаря постоянной корреляции языка и пространства. Приятие вещей в поэзию становится главной метафизической задачей поэта. Эквивалентность слова и пространства достигается путем перечисления реалий, пока наконец не будет преодолена разделенность между «я» и «не-я». Причем этот момент не тождествен кратковременной остановке времени, но фактически его реорганизует, обращая порой вспять. Орфическая метаморфоза в том и состоит, что поэт перепоручает свой голос адресату послания, создавая тем самым эффект «присутствия отсутствующего» в целостности жизни и смерти, в единстве противоположных начал бытия. Это превращение и становится местом рождения голоса как онтологического абсолюта, стихотворения как реорганизованного времени.

Обозначенные тенденции, как то: нейтрализация всякого лирического компонента специфической интонацией, реорганизация элегического жанра, реализация орфического комплекса, в полной мере отразились в так называемых «больших стихотворениях» автора, структурирующих поэтическое мышление Бродского в целом как в доэмигрантский период,

так и послеэмигрантский. Например, в «Большой элегии Джону Донну», как и впоследствии в «Осеннем крике ястреба», Бродским задана универсальная модель самого стихотворения, сущности поэтического творчества в целом, по которой стихотворение становится «слушателем» себя самого же. Поэтическая речь только потому и существует, что движение голоса в ней есть разговор поэта с собственной душой, постоянный возврат («кругообращение») ее к себе самой. Иначе говоря, в стихотворении утверждается самоценность голоса, его самозамкнутость и самодостаточность. В этом смысле любое стихотворение, по Бродскому, апеллирует к самому себе и является рефлексией к процессу собственного развертывания. «Большая элегия...», как представляется, и есть орфический «кругооборот», осуществляемый за счет двух взаимонаправленных процессов: движения голоса и его саморефлексии. При чем смыслом стихотворения становится — из-за настойчивого повторения мотива голоса-плача — как раз не сам предмет речи (сон-смерть Джона Донна), а речепроизводство; не причина, а вызванное ею следствие.

Именно в «Большой элегии...» впервые использована синхронизация, одновременное развертывание двух голосов: первый принадлежит лирическому субъекту Бродского, передающему отстраненно-объективный взгляд на смерть другого поэта; второй — моделируемый голос души английского поэта-метафизика, включенный в стихотворение по принципу разговора в разговоре. Однако для Бродского приоритетно именно существование второго голоса в первом, поскольку является разновидностью общей модели поэтического творчества: разговора поэта с собственной душой. Такой же частной разновидностью этой модели служит и разыгрываемая первым голосом ситуация «Большой элегии...» в целом. Воплощенная в стихотворении схема «поэт и его душа» экстраполируется на ситуацию написания автором собственного стихотворения. Подобное метаописание и обуславливает установку на аутокоммуникативность: речь обращена и к Джону Донну (в отношении которого действует аналогия, а свойства объекта приписываются свойствам субъекта), и к самому себе как субъекту этой речи одновременно.

Подобная метаописательная структура «больших» стихотворений Бродского предельно сужает состав аудитории, доводя его до единственного слушателя — самого поэта, пишущего стихотворение, точнее, его архетипического образа. Даже если стихи обращены к другому лицу (живому или мертвому), ничто не препятствует самоотождествлению автора с адресатом послания, замкнув коммуникативную дугу на полной автономии речи, когда получателем оной становится ее субъект, т.е. гипотетическое *alter ego*, отождествляющееся с «я» лирического героя²¹. Поэтическая речь Бродского из-за этого в высшей степени аутокомму-

никативна, не рассчитана на аудиторию, вообще не обращена к собеседнику. Любопытно в данной связи свидетельство А. Гениса, который пишет о специфической манере озвучивания собственных стихов Бродским (манера эта, следует отметить, не является особенностью авторского исполнения, но объективно заложена в самой фактуре его стиха): «Для слушателя озвучивание текста бывало мучительным, ибо речь Бродского *заведомо обгоняла смысл*. Бессильный помочь аудитории, Бродский оставался *наедине со своими стихами*, которые он читал как бы *для них самих*. Произнося строчки вслух, он выпускал их на волю. Звукам возвращалось то, что у них отняли чернила, — жизнь» (выделено нами. — С.К.)²².

Таким образом, главным фактором, влияющим на трансформацию и расподобление элегического жанра в творчестве Бродского являются не столько тематические новации, сколько специфический характер его поэтической интонации, связанный с метонимическими уподоблениями свойств пространства и времени стихотворной речи. Отстраняющая дистанция, перечислительная монотония, орфический комплекс, активное использование анжамбемана способствуют формированию такой интонационной модели, при которой интенсивное паузирование в стихотворении Бродского стянуто от исхода стиха к его середине. Чем создается эффект непрерывности речи, многоступенчатого выяснения смысла, направленного, как и голос, в «другие сферы». Отчетливой тенденцией его интонационного строя становится опережение звуком смысла, основанное на несовпадении асемантического членения фразы с лексико-грамматическим.

При обращении к поэтической практике Бродского неизбежно приходится говорить о проблеме жанровой унификации, объединения нескольких лирических жанров (элегии, эклоги, оды) в один — так называемое «большое стихотворение», которое может рассматриваться в самом общем смысле как лирическая песнь. Сущность подобного жанрового синкретизма состоит, как представляется, в перераспределении функции поэтической интонации. Интонация у стихотворца становится ведущим жанрообразующим принципом, зачастую определяя образно-тематическую и ритмическую организацию стихотворения.

Именно в связи с «большими стихотворениями» поэта предпочтительнее было бы говорить о поэзии Бродского как о *преимущественно* одической. Для обозначения подобной зависимости целесообразно рассматривать ориентацию поэтической системы Бродского на стихотворную теорию и практику XVIII в., тематическую, образную, композиционную и ритмико-интонационную общность, генетически восходящую к тому обобщенному представлению об оде, которое было сформировано поэтами-классицистами.

Например, эклоги Бродского (в 1980 г. он пишет «Эклогу 4-ю (зимнюю)», а годом позже создает «Эклогу 5-ю (летнюю)») представляют собой, прежде всего интонационно, крупные одические образования, реликты поэтического мышления XVIII в. Однако по способу истолкования материала они существенно отличаются от традиционной натурфилософии русских поэтов. И слова Бродского о Р. Фросте вполне адекватно выражают его собственное понимание «флоры и фауны»: «Природа для этого поэта не является ни другом, ни врагом, ни декорацией для человеческой драмы; она устрашающий автопортрет самого поэта» (С. CLVIII). Личная метафизическая трагедия и есть тот грандиозный пейзаж, на фоне которого разворачивается всякое природописание, поскольку «...сходство двух систем небытия/сильнее, чем двух форм существования» (IV, 29). Преодоление подобного внутреннего драматизма возможно лишь с помощью работы голоса и синхронного бесстрашно-торжественного воспевания этого процесса. Выбор предмета речи уже не столь важен: время года, зелень лета или снег — лишь непосредственный повод к сугубому говорению.

Творчество Бродского, несмотря на очевидную связь с греческой элегией, все же достаточно далеко от пресловутой элегической меланхолии своим повышенным интеллектуализмом, тщательным обдумыванием того или иного эмоционального аргумента, повышенным самоанализом субъекта стихотворения. И если за каждым интонационным изгибом стоит определенное душевное состояние, то интонация Бродского, постоянно повторяющийся звук его поэтической речи («высокая нота») передает, как правило, одно и то же состояние: максимального самообладания и стоической уравновешенности.

Холодность и рациональность выступают у Бродского как средства обуздания трагического мироощущения, развоплощенности бытия. Это качество поэтического мировоззрения поэта связано, на наш взгляд, с традицией английской метафизической поэзии XVII в. Текст Бродского достаточно легко обнаруживает свою принадлежность метафизической традиции и противоречит общеизвестной эмоциональной открытости русской лирики. Зачастую он воспринимается именно как система риторически эффективных аргументов, подчиненных особой метафизической логике и апеллирующих к интеллектуальному собеседнику. В этом смысле он обладает риторической системой мышления, поскольку «чувство у него часто соединено с отстраненным, холодно-отрешенным анализом»²³. Это положение своей эстетики Бродский комментирует так: «Не верю в бесконечную силу разума, рационального начала. В рациональное я верю постольку, поскольку оно способно подвести меня к иррациональному. Когда рациональное вас покидает, на какое-то время вы оказываетесь во власти паники. Но именно здесь вас ожи-

дают откровения. В этой пограничной полосе, на стыке рационального и иррационального»²⁴. И у Бродского частности строго рациональны (например, на уровне поэтического приема это прослеживается в создании развернутой метафоры по принципу кончетти), они и подводят его к границе с иррациональным; эмоциональная же целостность задается именно поэтической интонацией, вбирающей и преобразующей всю риторическую аргументацию стихотворения.

Все интеллектуальные усилия, предпринимаемые Бродским в стихе, использование в нем изощренной риторической техники служат одной главной цели — подтвердить метафизически достоверную с точки зрения самого стихотворения мысль: о смертности тела и бессмертии души. Весь интонационный и метафорический строй произведений Бродского в этом смысле не самоцелен, а приобретает значимость в отношении к указанному экзистенциальному постулату. Но при всем богатстве мысли и изысканности аргументации в стихе Бродского господствует, как правило, всего лишь одна эмоция и, как следствие, всего лишь одна жесткая патетическая интонация, наиболее соответствующая убеждающему, дидактическому говорению. Это качество больше всего сближает его с одическими поэтами XVIII в., особенно с Г.Р. Державиным.

Известно, что Бродский необычайно высоко ценил творчество Державина, что подтверждается не только его шутивными высказываниями²⁵, но и обнаруживается на уровне поэтики. Многими исследователями отмечается, например, зависимость стихотворения «На смерть Жукова» от державинского «Снигиря»²⁶. Необходимо также отметить, что первым лекционным курсом, прочитанным поэтом в США, был курс истории русской литературы XVIII в. Думается, что фигура Державина была привлекательна для Бродского потому, что именно в его творчестве ода достигает настоящего расцвета и поэтичности.

Одним из примеров одической разработки стихотворения у Бродского является «Осенний крик ястреба» (1975). Помимо богатой мифопоэтической подосновы, оно демонстрирует также и уникальные голосовые способности, существенно расширяя наше представление о ритмико-интонационном строе оды как направления поэзии во второй половине XX в.

Мифологема птицы в поэтической традиции принадлежит к числу наиболее освоенных и разработанных. Не является исключением в этом смысле и русская «изысканная словесность», на протяжении всех трех веков своего существования обращавшаяся к «птичьей» тематике. Наибольший интерес с точки зрения реализации этой мифологемы вызывает именно творчество Державина и Бродского как поэтов, определяющих соответственно начальный и конечный, по крайней мере на сегодняшний день, пределы развертывания мифопоэтической формулы «птица-душа» в истории русской поэзии.

В «Осеннем крике ястреба», прежде всего, реализовано первостепенное качество эстетики Бродского — отстраняющая дистанция. «Выход за пределы границы» выглядит как планомерное и целенаправленное движение к границе бытия и небытия, за пределы земного существования, в «астрономический объективный ад». Поэтому взору птицы открывается далекая и подробная карта, некий общий вид мироздания: «...все, что он видит — гряды покатых / холмов и серебро реки, / вьющейся, точно живой клинок, / сталь в зазубринах перекатов, / схожие с бисером городки // Новой Англии. Упавшие до нуля / термометры — словно лары в нише; / стынут, обуздывая пожар / листьев, шпили церквей...» (III, 103).

По Бродскому, это самый объективный, а значит, и наиболее предпочтительный взгляд на мир, поскольку дан из-за его пределов, с позиции вечности. Ястреб «видит как бы тринадцать первых штатов», т.е. его зрению одинаково доступны настоящее, прошлое и даже будущее, которое холодно и безжизненно, так как сулит неизбежную смерть: «Не можечком, но в мешочках легких // он догадывается: не спастись» (III, 105).

Несмотря на то что взор этот брошен издалека, он с фотографической отчетливостью вбирает в себя все мельчайшие подробности и нюансы, извлекаемые из общего плана мироустройства. Наконец, это стихотворение — о сущности поэтического творчества, о том, как произведение пишет само себя. Постоянное интонационное восхождение речи тождественно восходящему движению самой птицы. Как ястреб, попавший в потоки поднимающегося воздуха, не может возвратиться вниз, так и стихотворение, оказавшись в увлекающих его вверх потоках языка, не может вернуться к своему началу, в том числе и интонационно. Оно неизбежно меняется от первой своей строки к последней, и по степени удаленности начала и конца (в том числе в пространственной организации самого произведения) можно судить о пути, проделанном поэтом. У Бродского этот путь совпадает со всей вертикалью мироздания. Неумолимость речи и невозможность возврата, таким образом, подчеркиваются на уровне интонации. От стиха к стиху, с каждым анжамбеманом она становится все категоричнее и выше, означая не только высоту полета, но и невозможность возвращения. При этом ее сдержанность и ровность символизируют именно парение, пока в последней строке не наступает полное разрешение накопленной стихотворением речевой энергии. Таким образом, метонимический перенос в «Осеннем крике ястреба» осуществляется прежде всего на интонационном уровне, означая тождество образа птицы и самого стиха. Как и в поэтике Горация и Державина, мы имеем дело с развернутой метафорой творчества, детально проясненной стратегией поэтического произведения в целом, своеобразным «лирическим восклицанием».

Лирическое творчество И. Бродского не просто существенно повлияло на состояние современной русской поэзии эмиграции и метрополии, но кардинально изменило ее тональность, само представление о сущности стихотворения. Именно с нейтральностью и бесстрастностью интонации Бродского связана трансформация традиционной для русской поэзии элегичности, которая становится едва ли не общей тенденцией в современной «изящной словесности». Причем изменение это осуществляется не за счет использования особых тематических решений, как это зачастую случалось у предшественников — русских поэтов XIX и начала XX вв., но за счет сужения диапазона тональности рецитационной формы элегии, вплоть до ее полной нейтрализации в последние годы творчества.

Свойства поэтической интонации Бродского в не меньшей степени, чем признаками пространства и времени, определяются отношением к Языку как онтологическому абсолюту, способному воплотить в себе всю целостность бытия, жизнь и смерть в их единстве. На уровне организации стихотворного текста это приводит к трансформации субъектно-объектных отношений и созданию некоей метаописательной структуры, обуславливающей установку стихотворной речи на автокоммуникативность, итоговую замкнутость на самой себе. Поэтическая монотония при этом реализует еще один из принципов орфизма: эквивалентность речи и пространства, их постоянное взаимопревращение друг в друга, чем, думается, и обусловлено появление в творчестве Бродского феномена «больших стихотворений».

Литературный генезис жанра «большого стихотворения» в лирике Бродского есть результат унификации, или приведения к *интонационному единообразию*, жанровых разновидностей элегии (особенно — «На смерть...»), эклоги, оды и собственно лирического стихотворения. Интонационное единообразие достигается за счет регулярного использования в структуре стихотворения особого типа интонационной модели. Интонационная модель Бродского — это тип функционирования поэтической речи, основанный на использовании анжамбемана в качестве главного интонационного приема. При этом она характеризуется смещением «интонационных переломов» (каденций) с исхода стиха к его середине, что приводит к значительному перераспределению функций вторичных стихообразующих элементов — метра, ритма, рифмы, строфы. Преобразование это связано у Бродского с глубоким метафизическим обоснованием переноса как средства преодоления дискретности мироздания, его синтезирующего, объединяющего в поэтической системе автора разнородные явления действительности свойства.

Интенсивное использование риторической систематизации, разработка логизирующей поэтики стиха, думается, обусловлены отчетливо

выраженным одическим субстратом стихотворений Бродского. Поэтому на уровне создания образа отчетливо прослеживается зависимость автора от традиций английских поэтов-метафизиков XVII в., в частности это проявляется в использовании техники *кончетти*, т.е. соположения «далековатых» идей и образов. Этот прием, как и все приемы создания стихотворения, получает у Бродского свое метафизическое обоснование: он служит подкреплением и обновлением аналогии между миром внутри и миром вовне.

Такая риторическая структура располагает к построению интонационной модели, основанной на непрерывном высокоинтеллектуальном говорении, связующем разноприродный поэтический материал вообще и «больших стихотворений» в частности. Поэтому на уровне просодии Бродский обращается к традициям русских одописцев XVIII в. и польской силлабики, «реанимируя» лирическую торжественность стиха, гиперстрофику с усложненной структурой внутри отдельной строфы, и усиливая тем самым интонационную напряженность, осложненную, ко всему прочему, принципом отстраняющей дистанции.

Таким образом, характеризуя в целом особенности поэтического мышления Бродского, стоит, на наш взгляд, говорить о нем как создателе уникального *метафизического эпоса* о Пространстве, Времени и Языке и обладателе не столько жанровой, сколько интонационной системы поэтического мышления.

В смерти Бродского вдали от «равнодушной отчизны» и родного города, в Новом, если на то пошло, Свете, есть прежде всего неумолимая поэтическая логика. Как, впрочем, и в смерти всякого поэта. Трудно, например, не согласиться с тем, что В. Ходасевича не стало потому, что последней из созданных им книг был «Некрополь», а Боратынский умер оттого, что написал «Сумерки». Покинуть Санкт-Петербург при жизни, равно как и возвратиться в него метафизическим образом, т.е. книгами, после смерти есть результат развития собственной поэтики — поэтики отчуждения и ускользающих отражений, которая, собственно, и была прямым следствием петербургского прошлого поэта, ибо «геометрия архитектурных перспектив в этом городе превосходно приспособлена для потерь навсегда» (V, 57).

Зимой 1992 г. в разговоре с С. Волковым Бродский рассуждает о невозможности своего приезда обратно: «Ну мы ведь знаем, что дважды в ту же самую реку вступить невозможно, даже если эта река — Нева. Более того, на тот же асфальт невозможно вступить дважды, поскольку он меняется после каждой новой волны траффика. А если говорить серьезно, современная Россия — это уже другая страна, абсолютно другой мир. И оказаться там туристом — ну это уже полностью себя свести с

ума. Ведь, как правило, куда-нибудь едешь из-за некоей внутренней или, скорее, внешней необходимости. Ни той, ни другой я, говоря откровенно, в связи с Россией не ощущаю. Потому что на самом деле — не едешь куда-то, а уезжаешь от чего-то. По крайней мере со мной все время так и происходит. Для меня жизнь — это постоянное удаление “от”. И в этой ситуации лучше свое прошлое более или менее хранить в памяти, а лицом к лицу с ним стараться не сталкиваться»²⁷.

Но встреча эта все-таки состоялась — в самом, по выражению Достоевского, «умышленном городе на свете» еще в 1962 г.: в стихотворении «От окраины к центру»:

Вот я вновь посетил
эту местность любви, полуостров заводов,
парадиз мастерских и аркадию фабрик,
рай речных пароходов,
я опять прошептал:
вот я снова в младенческих ларах.
Вот я вновь пробежал Малой Охтой сквозь тысячу арок.

Предо мною река
распласталась под каменно-угольным дымом,
за спиной трамвай
прогремел на мосту неведимом,
и кирпичных оград
просветлела внезапно угрюмость.
Добрый день, вот мы встретились, бедная юность (I, 201).

Признаться, редкий для русской поэзии случай, когда Петербург предстает не в своем музейном облике, но как город рабочих окраин. Восприятие индустриального окраинного пейзажа (начинающиеся новостройки шестидесятых, зрелище Охтинского химкомбината) как раз и обостряется на фоне дворцово-парковых ансамблей центра города: «Я всегда торчал от индустриального пейзажа. В Ленингарде это как бы антитеза центра»²⁸. Но смысл стихотворения, разумеется, не сводится к тому, чтобы изобразить в нем официально как бы несуществующую сторону города, описать то, что до сих пор никем не было описано. «Вообще в этом стихотворении, — признается Бродский, — главное музыка, то есть тенденция к такому метафизическому решению: есть ли в том, что ты видишь, что-либо важное, центральное?»²⁹.

Центральным оказывается противопоставление окраины и центра по их отношению к жизни и небытию: «В той, ленинградской топографии — это все-таки очень сильный развод, колоссальная разница между центром и окраиной. И вдруг я понял, что окраина — это начало мира, но это начало непривычного мира, который, конечно, гораздо больше, огромней, да? И идея была в принципе такая: уходя на окраину, ты отдаляешься от всего на свете и выходишь в настоящий мир»³⁰. В коммен-

тарии Бродский, однако, меняет вектор движения на противоположный: от центра к окраине. В стихотворении все наоборот: центр — остановившееся время, вечность, в которой Петербург Петра I, Пушкина, Гоголя и Достоевского отличить от Ленинграда шестидесятых практически невозможно. Жизнь в нем остановилась, что и есть главное свойство небытия, смерти. Центр в данном случае — не Дворцовая площадь с Невским проспектом, т.е. не топографическая реалья, но само потустороннее существование, которое и является тем общим знаменателем, центростремительной силой, что объединяет обитающих в городе людей — как живущих, так и умерших:

Значит, нету разлук.
Существует громадная встреча.
Значит, кто-то нас вдруг
в темноте обнимает за плечи,
и полны тишины,
и полны тишины и покоя,
мы все вместе стоим над холодной блестящей рекою.

Как легко нам дышать,
оттого, что подобно растению,
в чьей-то жизни чужой
мы становимся светом и тенью
или больше того —
от того, что мы все потеряем
отбегая навек, мы становимся смертью и раем (I, 202).

Движение от окраины к центру, следовательно, сопровождается утратой жизни, непривязанностью, одиночеством и — обретением бессмертия в «вечном городе»:

Не жилец этих мест,
не мертвец, а какой-то посредник,
совершенно один
ты кричишь о себе напоследок:
никого не узнал,
обознался, забыл, обманулся,
слава Богу, зима. Значит, я никуда не вернулся.

Слава Богу, чужой.
Никого я здесь не обвиняю.
Ничего не узнать.
Я иду, тороплюсь, обгоняю.
Как легко мне теперь,
оттого, что ни с кем не расстался.
Слава Богу, что я на земле без отчизны остался (I, 204).

В траурные дни января—февраля 1996 г. возникло немало спекуляций по поводу места захоронения тела поэта. В частности, тогдашний мэр Санкт-Петербурга А. Собчак, выступая по телевидению, завел речь

о так называемом «поэтическом завещании» Бродского — стихотворении 1962 г. «Стансы», более известном по первым строкам:

Ни страны, ни погоста
не хочу выбирать.
На Васильевский остров
я приду умирать.

Но дело, разумеется, не в мэре, а в том акценте, который ошибочно делают на слове «Васильевский» («На Васильевский остров / я приду умирать»), в то время как его следовало бы переносить на слово «остров» — как это делает и сам автор:

И увижу две жизни
далеко за рекой,
к равнодушной отчизне
прижимаясь щекой,
словно девочки-сестры
из непрожитых лет,
выбегая на *остров*,
машут мальчику вслед.

Мальчику, заметим, удаляющемуся с острова, покидающему его, уходящему за реку,двигающемуся по направлению к некоему воображаемому пределу — пределу жизни. Остров становится емким образом отчуждения, которое вызвано самим географическим положением города: мало того, что он в буквальном смысле расположен на островах, он и по отношению к материковой части страны значительно выдается в море. В одном из интервью С. Волкову Бродский скажет: «...Петербург — это город у моря. И, как следствие этого, в сознании человека, там живущего, начинает возникать — быть может фантазмагорическое, но чрезвычайно сильное — представление о свободе. Личность в этом городе всегда будет стремиться куда-то в сторону, поскольку пространство, перед ней предстающее, не ограничено и не разграничено землей. Отсюда — мечта о неограниченной свободе. Вот почему я думаю, что в этом городе естественно сказать всему существующему миропорядку — “нет”»³¹.

Проецируя географию на изящную словесность, можно сказать, что на петербургской литературе есть налет того сознания, что создается она на краю света: будь то, с одной стороны, некрасовско-разночинная «физиология Петербурга» или, с другой, — эсхатология Блока; петербургский «эллизнизм» Мандельштама или экзотика странствий Гумилева, отправной точкой которых является именно Северная Пальмира. Общим же качеством петербургской изящной словесности, ее тональностью, своеобразным камертоном является камертон отчуждения. Подобный герметизм и консерватизм, если угодно, — безусловное свойство островного сознания. Собственно, Петр I, выбирая место для «новой» столи-

цы «на берегу пустынных волн», своего в конечном счете добился: «...Город стал гаванью, и не только физической. Метафизической тоже. Нет другого места в России, где бы воображение отрывалось с такой легкостью от действительности: русская литература возникла с появлением Петербурга» (V, 58). Как это ни парадоксально, но даже блокада во время последней войны подтверждает в метафизическом плане островной статус города, отъединенного от континентальной части суши.

Географическая отстраненность как нельзя лучше способствует самоотчуждению личности: «Я помню, — рассказывает С. Волкову Бродский, — что еще в Ленинграде, написав стихотворение и выйдя после этого вечером на Литейный проспект, ощущал — и даже не просто ощущал, а знал точно — что я нахожусь среди людей, с которыми имею чрезвычайно мало общего. Потому что еще пятнадцать минут назад мою голову занимало то, что им в голову по той или иной причине не приходит — и, видимо, не скоро и придет»³².

Возможно, именно с этих пор идиосинкразическим пейзажем его стихов становится побережье, чаще всего островное:

Мне неизвестно, где я нахожусь,
что предо мной. Какой-то грязный остров,
кусты, постройки, хрюканье свиней,
заросший сад, какая-то царица,
травы да камни... Милый Телемак,
все острова похожи друг на друга,
когда так долго странствуешь... (II, 27)
«Одиссей Телемаку», 1972

Это Одиссей возвратился на «родную» (после стольких-то лет скитаний) Итаку. Два десятилетия спустя пейзаж мало чем изменился:

Воротиться сюда через двадцать лет,
отыскать в песке босиком свой след.
И поднимет барбос лай на весь причал
не признаться, что рад, а что одичал.

Хочешь, скинь с себя пропотевший хлам;
но прислуга мертва опознать твой шрам.
А одну, что тебя, говорят, ждала,
не найти нигде, ибо всем дала.

Твой пацан подрос; он и сам матрос,
и глядит на тебя, точно ты — отброс.
И язык, на котором вокруг орут,
разбирать, похоже, напрасный труд.

То ли остров не тот, то ли впрямь, залив
синевой зрачок, стал твой взгляд брезглив:
от куска земли горизонт волна
не забудет, видать, набегая на (IV, 138).

Для путешественника, оказавшегося вдали от родины, остров становится неизбежным вариантом судьбы, поскольку он ближе к смерти, к Ничто. Манхэттан, где снимал больше двадцати лет квартиру Бродский, тоже, кстати, остров. Как и место его ежегодных рождественских паломничеств — Венеция. Не говоря об острове Сан-Микеле, где покоится прах поэта, — острове мертвых.

Величие Бродского как поэта и человека, его стимулирующее воздействие не только на поэзию «изгнания», но и литературу метрополии, думается, связано с его предположением, что жизнь должна измеряться требованиями искусства, но не наоборот. Заслуга поэта далеко не в том, что он следует традициям предшественников, одним или другим способом переосмысливая их. На это оказался способен в той или иной мере едва ли не каждый из рассмотренных нами в обзоре авторов. Значение и масштаб его творчества определяются именно тем, что Бродский демонстрирует саму возможность существования поэзии даже в ситуации всеобщей трагедии и экзистенциального отчаяния, утверждает ее безоговорочное превосходство над действительностью.

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 292.

² Бродский И. Соч.: В 8 т. Том 1. СПб., 1998. С. 52. Далее произведения Бродского цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

³ См.: Ранчин А. «Человек есть испытатель боли...» Религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм // Октябрь. 1997. № 1. С. 154.

⁵ В «Поклониться тени» эти строки даны в подстрочном переводе Бродского. В оригинале они звучат так: «Time that is intolerant / Of the brave and innocent, / And indifferent in a week / To a beautiful physique, // Worships language and forgives / Everyone by whom it lives; / Pardons cowardice, conceit, / Lays its honours at their feet» (*Оден У.Х.* Собрание стихотворений. СПб., 1997. С. 186—188).

⁶ Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 110—111.

⁷ Там же.

⁸ Волков С. Указ. соч. С. 151—152. Далее в диалоге Бродский приводит фрагмент стихотворения «одного мелкого поэта из Александрии» и комментирует его: «Он говорит: “Старайся при жизни подражать времени. То есть старайся быть сдержанным, спокойным, избегай крайностей. Не будь особенно красноречивым, стремись к монотонности”. И он продолжает: “Но не огорчайся, если тебе это не удастся при жизни. Потому что когда ты умрешь, ты все равно уподобишься времени”. Неплохо? Две тысячи лет назад! Вот в каком смысле время пытается уподобить человека себе» (там же).

⁹ Волков С. Указ. соч. С. 205—206.

¹⁰ Бродский И. Большая книга интервью... С. 119.

- ¹¹ *Полухина В.* Поэтический автопортрет Бродского // Звезда. 1992. № 5–6. С. 187.
- ¹² *Кушнер А.* Здесь, на земле... // Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1998. С. 157.
- ¹³ Там же. С. 157–158. Далее А. Кушнер акцентирует внимание на том, что интонация стихов Бродского не заигрывала с аудиторией (как в случае поэтической эстрады 60-х годов), что он «не разыгрывал в лицах свои стихи, не читал «с выражением», избегал повествовательного сюжета и дидактики». Там же. С. 163–164.
- ¹⁴ *Курганов Е.* Бродский и Боратынский // Звезда. 1997. № 1. С. 200–209; *Курганов Е.* Бродский и искусство элегии // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 166–185.
- ¹⁵ Оно сопровождается настроением безнадежности, отчаяния, «мировой скорби», двоемирием, иррационализмом, неверием в социальный, промышленный, политический и научный прогресс. Отсюда — как следствие — разочарование во всем мироустройстве, ощущение враждебности мира человеческой природе, чувство оставленности (Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 334).
- ¹⁶ *Кушнер А.* Последний романтический поэт // В. Полухина. Бродский глазами современников: Сб. интервью. СПб., 1997. С. 108.
- ¹⁷ *Кушнер А.* Здесь, на земле... С. 155–157.
- ¹⁸ Об этой черте лирического субъекта Бродского пишет В. Полухина: «Именно предпочтением части целому Бродский наиболее приближается к типу имперсонального поэта, ибо происходит почти полное вытеснение лирического «я» из стихотворения» (*Полухина В.* Поэтический автопортрет Бродского // Звезда. 1992. № 5–6. С. 188).
- ¹⁹ Знаменательно, что в качестве эпиграфа к эссе «Письмо Горацию» Бродский избирает следующие строки У.Х. Одена: «Славен метрический стих, что не терпит поспешных ответов, / Думать велит, от оков «я» избавленья несет» — пер. С. Гандлевского.
- ²⁰ *Верхейл К.* Спуститься ниже мира живых // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 34.
- ²¹ Поэт пишет в эссе «Об одном стихотворении»: «Распространенное убеждение, что поэт всегда пишет для кого-то, справедливо только наполовину и чревато многими недоразумениями. Лучше других на вопрос “Для кого вы пишете?” ответил Игорь Стравинский: «Для себя и для гипотетического (выделено нами. — С.К.) alter ego”. Сознательно или бессознательно всякий поэт на протяжении своей карьеры занимается поисками идеального читателя, этого alter ego, ибо поэт стремится не к признанию, но к пониманию <...> Но чем дальше поэт заходит в своем развитии, тем — невольно — выше его требования к аудитории — и тем аудитория эта — уже. Дело нередко кончается тем, что читатель становится авторской проекцией, едва ли ни с одним из живых существ не совпадающей. В таких случаях поэт обращается либо непосредственно к ангелам, как Рильке в “Дуинезских элегиях”, либо к другому поэту — особенно если тот мертв, — как Цветаева к Рильке. В обоих случаях имеет место монолог, и в обоих случаях он принимает абсолютный характер, ибо автор адресует свои слова в небытие, в

Хронос» (V, 144–145). В этом случае лучше собственной небесной проекции как идеального адресата найти нельзя.

²² *Генис А.* Бродский в Америке // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 12.

²³ *Ранчин А.* Указ. соч. С. 154.

²⁴ Интервью с Иосифом Бродским Свена Биркертта // Звезда. 1997. № 1. С. 90.

²⁵ Ю. Кублановский упоминает в интервью, данном В. Полухиной, об истории одного высказывания Бродского о Державине: «Юрий Иваск рассказывал мне, что однажды он сказал Бродскому: “Иосиф, я стою перед Державиным на коленях”, на что Бродский ответил: “А я ползаю перед ним на брюхе”» (*Кублановский Ю.* Америкашка в русской поэзии // В. Полухина. Бродский глазами современников: Сб. интервью. СПб., 1997. С. 190).

²⁶ См., например: *Лазарчук Р.М.* «На смерть Жукова» И. Бродского и «Снигирь» Г. Державина // Русская литература. 1996. № 2. С. 241–247.

²⁷ *Волков С.* Указ. соч. С. 311–312.

²⁸ Там же. С. 21.

²⁹ Там же. С. 21–22.

³⁰ Там же. С. 22.

³¹ Там же. С. 296.

³² Там же. С. 299.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

І. Общие работы

- Агеносов В.В.* Идеалы «серебряного» и фантомы «железного» XX века в прозе Русского зарубежья // В поисках истины. М., 1993.
- Агеносов В.В.* Литература русского Зарубежья (1918—1996). М., 1998.
- Адамович Г.В.* Одиночество и свобода. СПб., 2002.
- Бронская Л.* Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин). Ставрополь, 2001.
- Бусланова Т.П.* Литература русского зарубежья: Курс лекций. М., 2003.
- Варшавский В.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956.
- Гершензон А.О.* О «третьей волне» // Третья волна: Антология русского зарубежья. М., 1991.
- Глэд Дж.* Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М., 1991.
- Гуль Р.Б.* Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т. М., 2001.
- Зубкова Е.Ю.* Проза русского зарубежья (1970—1980-е годы). М., 2000.
- Ильин И.А.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелев. М., 1991.
- Культура русского зарубежья. М., 1995.
- Ланин Б.А.* Проза русской эмиграции (Третья волна): Пособие для преподавания литературы. М., 1997.
- Литература «третьей волны» русской эмиграции: Сб. науч. статей / Ред.-сост. В.П. Скобелев. Самара, 1997.
- Литература русского зарубежья. 1920—1940. М., 1993.
- Литература русского зарубежья. 1920—1940. Вып. 2. М., 1999.
- Любомудров А.М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб., 2003.
- Михайлов О.Н.* От Мережковского до Бродского: Литература русского зарубежья. М., 2001.
- Мышалова Д.* Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск, 1995.
- Наука и культура русского зарубежья. СПб., 1997.
- Раев М.* Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции. М., 1994.
- Русская литература в изгнании: Сб. статей / Под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972.
- Русское зарубежье — духовный и культурный феномен: Материалы Международной конференции: В 2 ч. М., 2003.
- Соколов А.Г.* Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М., 1991.
- Спиридонова Л.* Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999.
- Струве Г.* Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. 3-е изд., доп. Париж; М., 1996.

- Струве Н.* Семьдесят лет русской эмиграции. 1919—1989. Париж, 1996.
- Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин: 1921—1923. Париж, 1983.
- Щедрина Н.М.* Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья: М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын. Уфа, 1993.

II. Персоналии

А.Т. Аверченко

- Евстигнеева Л.А.* Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М., 1958.
- Левицкий Д.А.* Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. М., 1999.

В.П. Аксенов

- Василий Аксенов: Литературная судьба. Статьи. Библиографический указатель. Самара, 1994.
- Ефимов Н.А.* Интертекст в религиозных и демонических мотивах В.Л. Аксенова. М., 1993.
- Ефимова Н.* Изображение государственной власти в произведениях В.П. Аксенова // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. № 3.

К.Д. Бальмонт

- Беренштейн Е.П.* «...Поэт божьей милостью»: Судьба и стихи Константина Бальмонта. Тверь, 1994.
- Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.
- Стрелков Л.А.* Под знаком Бальмонта. Б.м., 1997.

И.А. Бродский

- Баткин Л.М.* Тридцать третья буква. Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М., 1997.
- Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским М., 1998.
- Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. Анн-Арбор, 1984.
- Поэтика Бродского. Нью-Йорк, 1986.
- Ранчин А.* Иосиф Бродский и русская поэзия XVIII—XX веков. М., 2001.
- Стрижевская Н.И.* Письма перспективы: О поэзии Иосифа Бродского. М., 1997.

И.А. Бунин

- Бунин И.А. Pro et contra. СПб., 2001.
- Бабореко А.К.* Бунин. Жизнеописание. М., 2004.
- Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870—1953. Франкфурт на Майне. М., 1994.
- Михайлов О.* Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана... М., 2001.
- Смирнова Л.А.* Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество. М., 1991.

Г.И. Газданов

- Диенеш Л.* Гайто Газданов: Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995.
- Матвеева Ю.* «Превращение в любимое». Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 2001.
- Орлова О.* Гайто Газданов. М., 2003.

Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Word of Gaito Gazdanov. München, 1982.

З.Н. Гиппиус

Зинаида Гиппиус: Новые материалы. Исследования. М., 2002.

Злобин В. Тяжелая душа. Вашингтон, 1970.

Савельев С.Н. Жанна д'Арк русской религиозной мысли: интеллектуальный профиль З. Гиппиус. М., 1992.

С.Д. Довлатов

Генис А. Довлатов и окрестности. М., 1999.

О Довлатове / Сост. Е. Довлатова. Тверь, 2001

Пекуровская А. Когда случилось петь С.Д. и мне. СПб., 2001.

Петрополь У. Памяти Сергея Довлатова. СПб., 1994.

Соловьев В., Клепикова Е. Довлатов вверх ногами: Трагедия веселого человека. М., 2001.

Сухих И. Сергей Довлатов: Время, место, судьба. СПб., 1996.

И.В. Елагин

Витковский Е. Состоявшийся эмигрант. Вступ. статья // Елагин И.В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М., 1998.

Н.Л. Иван Елагин. Под созвездием Топора. Избранное // Континент. 1977. № 12.

Вяч. И. Иванов

Аверинцев С.С. «Скворешниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001.

Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Сост. Е.А. Тахо-Годи. М., 2002.

Обатнин Г. Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907—1919)). М., 2000.

Вяч. Иванов. Материалы и исследования. М., 1996.

Г.В. Иванов

Крейд В. Петербургский период Георгия Иванова. Тенафлу, 1989.

Заманская В.В. «...Умею только развоплощать» // В.В. Заманская. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002.

Б.К. Зайцев

В поисках гармонии: о творчестве Б.К. Зайцева: Межвузовский сб. научных трудов. Орел, 1998.

Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Международные Зайцевские чтения. Калуга, 1998, 2000, 2001, 2003.

А.И. Куприн

Волков А.А. Творчество А.И. Куприна. 2-е изд. М., 1981.

Кулешов Ф.И. Творческий путь А.И. Куприна: 1907—1938. 2-е изд., перераб. и доп. Минск, 1983.

Михайлов О. Жизнь Куприна. «Настоящий художник — громадный талант». М., 2001.

В.Е. Максимов

В литературном зеркале: о творчестве Владимира Максимова. Париж; Нью-Йорк, 1986.

Д.С. Мережковский

Д.С. Мережковский: pro et contra. / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А.Н. Николюкина. СПб., 2001.

Коростелев О. А. Мережковский в эмиграции // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 3—17.

Купман К.А. Д.С. Мережковский — поэт (у истоков «нового религиозного сознания») // Д.С. Мережковский. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 5—114.

В.В. Набоков

Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1996.

Анастасьев Н. Феномен Набокова. М., 1992.

Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография. М., СПб., 2004.

Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. М.; СПб., 2001.

В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей: Антология. СПб., 1997.

Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова М., 1997.

Носик Б. Мир и дар Набокова. М., 1996.

М.А. Осоргин

Авдеева Ю. Лучшие книги на свете написаны большими сердцами // М.А. Осоргин. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М., 1999.

Ласунский О.Г. Под маской старого книгоеда // М.А. Осоргин. Заметки старого книгоеда. М., 1989.

Михаил Осоргин. Страницы жизни и творчества. Материалы научной конференции «Осоргинские чтения» (23—24 ноября 1993 г.). СПб., 1994.

Саша Соколов

Млечко А.В. Традиции исповеди в романной прозе Владимира Набокова и Саши Соколова // Акценты. Выпуск 3—4 (6—7). Воронеж, 1997.

Саша Соколов // Литература «третьей волны»: Сб. научн. трудов. Самара, 1997. Спасение — в языке. Саша Соколов — Александр Михайлов // Литературная учеба. М., 1990. Книга 2.

А.М. Ремизов

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959.

Ремизов Алексей. Исследования и материалы. СПб., 1994.

А.И. Солженицын

Голубков М.М. Александр Солженицын: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 1999.

Нива Ж. Солженицын. М., 1992.

Паламарчук П.Г. Александр Солженицын: Путеводитель. М., 1991.

Синенко В.С. Этика стоицизма Александра Солженицына. Уфа, 1999.

Стиваковский П.Е. Феномен А.И. Солженицына: новый взгляд. М., 1998.

Урманов А.В. Творчество Александра Солженицына: Учебное пособие. М., 2003.

Чалмаев В.А. Александр Солженицын: Жизнь и творчество. М., 1994.

Тэффи

Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. М., 1999.

В.Ф. Ходасевич

Вейдле В.В. Поэзия Ходасевича // Русская литература. 1989. № 2.

Сурат И. Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994.

М.И. Цветаева

Кудрова И.В. После России. Марина Цветаева: годы чужбины. М., 1997.

Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1999.

Швейцер В. Марина Цветаева. М., 2002.

Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология—поэтика—идентичность. М., 2002.

И.В. Чиннов

Кузнецова О. «Последний парижский поэт» // И.В. Чиннов. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения. М., 2000.

Маковский С. Поэзия Игоря Чиннова // Опыты. 1953. Кн. 1.

Райс Э. Поэзия Игоря Чиннова // Возрождение. 1971. № 235.

И.С. Шмелев

Сорокина О.Н. Московянина. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М., 1994.

Черников А.П. Проза И.С. Шмелева. Концепция мира и человека. Калуга, 1995.

III. Мемуарная литература

Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания. М., 1996.

Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М., 1993.

Бахрах А. По памяти, по записям: Литературные портреты. Париж, 1980.

Берберова Н. Курсив мой (Автобиография): В 2 т. Нью-Йорк, 1983; 2-е изд., 1989.

Б. Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993.

Бунин И.А. Воспоминания. Париж. 1950 // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1967.

Геккель С. Мать Мария. Париж, 1980.

Гиппиус З.Н. Живые лица. Воспоминания. Тбилиси, 1991.

Зайцев Б.К. Далекое // Б.К. Зайцев. Соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1993.

- Иванова А.В.* Воспоминания. Книга об отце. М., 1992.
- Кузнецова Г.* Грасский дневник. М., 1995.
- Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Годы эмиграции. М., 2002.
- Одоевцева И.В.* На берегах Сены. СПб., 1983.
- Седых А.* Далекие близкие. Литературные портреты. М., 1995.
- Тератиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж, Нью-Йорк, 1987.
- Тэффи.* Воспоминания. Ностальгия: рассказы, воспоминания. Л., 1989.
- Шаховская З.* Отражения. В поисках Набокова. М., 1991.
- Яновский В.С.* Поля Елисейские. Книга памяти. СПб., 1993.
- Мочульский К.* Кризис воображения. Томск, 1999.

IV. Справочные издания

- Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М., 1996.
- Литературная энциклопедия Русского зарубежья, 1918—1940 / Т. 1. Писатели русского зарубежья. М., 1997.
- Литературная энциклопедия русского зарубежья, 1918—1940 / Т. 2. Периодика и литературные центры. М., 2000.
- Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997.
- Русское зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни. Франция. 1920—1940 / Под ред. Л.А. Мнухина. М., Париж, 1995—1997. Т. 1—4.

V. Библиографические указатели

- Алексеев А.Д.* Литература русского зарубежья. Книги 1917—1940. Материалы к библиографии / Отв. ред. К.Д. Муратова. СПб., 1993.
- Аннотированная библиография «Изучение литературы русской эмиграции за рубежом. 1920—1990-е гг.» М., 2001.
- В.В. Набоков: Библиографический указатель / Авт.-сост. Г.Г. Мартынов. СПб., 2001.
- Гладкова Т., Мнухин Л.* Марина Цветаева: Библиография. М.; Париж, 1993.
- Иван Сергеевич Шмелев: Библиография / Сост. Д.М. Шаховской. Париж, 1980.
- Изучение литературы русской эмиграции за рубежом (1920—1990 гг.): Аннотированная библиография. М., 2002.
- Изучение русской литературы за рубежом в 1980-е годы; Аннотированный библиографический указатель (учебники, монографии, сборники). М., 1995.
- Левитская Н.Г.* Александр Солженицын: Библиографический указатель: 1988—1990. М., 1991.
- Фостер Л.А.* Библиография русской зарубежной литературы, 1918—1968: В 2 т. Бостон, 1970.
- Черный С. Библиография / Сост. А. Иванов. Париж, 1994.

Учебное издание

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
(1920—1990)

Под общей редакцией А.И. Смирновой

Учебное пособие

Подписано в печать 20.02.2012.
Электронное издание для распространения через Интернет.