

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ: ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИАЛОГУ

Сборник научных трудов

Ответственный редактор Л.В. Сыроватко

Калининград
Издательство Калининградского государственного университета
2004

УДК 82.09 (08)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6–я43
Р89

Сборник издан при поддержке Института «Открытое общество»
(Фонд Сороса) и компании «Новые электронные технологии»
Редколлегия

Л.В. Сыроватко – отв. ред.;
В.И. Повилайтис – канд. филос. наук; *П.Е. Фокин* – канд. филол. наук

Ответственность за достоверность публикуемых материалов несут авторы.

Русское Зарубежье: приглашение к диалогу: Сборник научных трудов / Центр «Молодёжь за свободу слова»; Отв. ред. Л.В. Сыроватко. – Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – 281 с.
ISBN 5-88874-464-6

В сборнике представлены научные статьи, эссе, публикации материалов по истории литературы и философии Русского Зарубежья (первая волна эмиграции). Впервые на русском языке печатаются воспоминания Д.И. Чижевского о Пражском лингвистическом кружке.

Сборник предназначен исследователям культуры эмиграции, всем, кто интересуется данной проблематикой; может быть использован в преподавании истории литературы XX в.

УДК 82.09 (08)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6–я43

© Коллектив авторов, 2004
© Центр «Молодёжь за свободу слова», 2004
© Л.В. Сыроватко, составление, 2004

ISBN 5-88874-464-6

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора (Л.В. Сыроватко)	5
I. Эмигрантология: Обзоры. Эссе	
<i>Борев Ю.Б.</i> Эмигрантология	6
<i>Земсков В.Б.</i> Экстерриториальность как фактор творческого сознания	7
<i>Березин В.С.</i> Учителство и ученичество: попытки самоорганизации эмигрантской литературы	14
<i>Федякин С.Р.</i> Полемика о молодом поколении в контексте литературы Русского Зарубежья	19
<i>Матвеева Ю.В.</i> Корабли и поезда «сыновей» эмиграции	28
II. Параллели	
<i>Сараскина Л.И.</i> «Мы учимся его глазами видеть...» (Достоевский в оценках и переоценках писателей русской эмиграции)	37
<i>Рягузова Л.Н.</i> Поэтика аллюзий и реминисценций в критике П.М. Бицilli	45
<i>Туниманов В.А.</i> Евгений Замятин и Борис Пастернак («прозаические» параллели)	54
<i>Цховребов Н.Д.</i> Марсель Пруст и Гайто Газданов	65
<i>Барковская Н.В.</i> Борис Поплавский и некоторые тенденции в современной поэзии	76
III. К столетию Г. Газданова и Б. Поплавского (1903 – 2003)	
<i>Орлова О.М.</i> Поплавский, Газданов и Монпарнас	84
<i>Хадюнова Ф.Х.</i> Гайто Газданов о литературе	92
<i>Нечипоренко Ю.Д.</i> Литература свидетельства: случай Газданова	98
<i>Красавченко Т.Н.</i> Русская литературная эмиграция и политика: феномен Газданова	108
<i>Дарьялова Л.Н.</i> Роман Газданова: феноменологические и экзистенциальные аспекты	115

<i>Звонарёва Л.У.</i> Зооморфный код в прозе Газданова	128
<i>Фонова Е.Г.</i> Традиции Бодлера в творчестве Газданова: к вопросу о приёме синестезии	137
<i>Третьякова О.А.</i> Двойники в романах Газданова «История одного путешествия», «Призрак Александра Вольфа»	146
<i>Каспэ И.</i> Проза Бориса Поплавского и идея эмигрантского сообщества	152
<i>Арлауская Н.</i> Следы «Покушения с негодными средствами»: Поплавский, Набоков, Бердяев, etc.	163
<i>Сыроватко Л.В.</i> Самоистязание двух видов («новое христианство» Бориса Поплавского).....	165

IV. Персоналии

<i>Люксембург А.М.</i> Творческие игры Владимира Набокова: литературные мистификации 1920 – 1930-х гг.	186
<i>Рахимкулова Г.Ф.</i> Игровые функции синтаксического сбоя в текстах Набокова.....	194
<i>Рябова Е.Г.</i> «Убил ты Куилты» – убийства двойников в произведениях Набокова	200
<i>Шадурский В. В.</i> Леонид Зуров: «скобарь» в Русском Зарубежье	208
<i>Ведринайтис Р.</i> Лев Карсавин: пути постижения бытия	214
<i>Лысков А.П.</i> Живая ткань (о философии культуры Н.С. Арсеньева)	217

V. Воспоминания. Публикации. Документы

<i>Д.И. Чижевский.</i> Пражские воспоминания. <i>Перевод, комментарий и примечания В. Янцена (Германия)</i>	227
<i>О.В. Абадиева-Салказанова.</i> Дом на Кабинетской, 7. <i>Подготовка рукописи к публикации, комментарий, примечания В.С. Газдановой</i>	254
<i>Б.Ф. Егоров.</i> Очерки некоторых деятелей Русского Зарубежья по личным встречам 1980-х – 1990-х гг.	261
<i>Л.В. Колобкова.</i> Н.С. Арсеньев в Варшавском университете	268
Об авторах	278

ОТ РЕДАКТОРА

Основу сборника «Русское Зарубежье: приглашение к диалогу» составили материалы одноименных Чтений, проведённых в Калининграде в апреле 2003 г. Центром «Молодёжь за свободу слова». При всей широте тем можно выделить основные фокусные точки – спор о русской культуре нового, «послепотопного», времени, в который оказались втянуты «отцы» и «дети» эмиграции; соотношение в ней традиционности (стремления окружить всё, достойное сохранения, спасительными границами) и новаторства (разомкнутости в иные культурные пространства); диалектическое проявление этих тенденций в методологии художественного творчества, языке, системе мотивов как отдельных писателей, философов, культурологов, так и поколений в целом. Особый раздел составили статьи, посвящённые столетию крупнейших авторов «молодой эмиграции» – Гайто Газданова и Бориса Поплавского.

Произведения Газданова цитируются по изданию: *Газданов Г.И.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1997 – с указанием в круглых скобках римскими цифрами тома, арабскими – страницы. Для названий романов приняты сокращения: ВК – «Вечер у Клэр»; ИП – «История одного путешествия»; П – «Полёт»; НД – «Ночные дороги»; ВБ – «Возвращение Будды»; ПАВ – «Призрак Александра Вольфа»; Пр – «Пробуждение»; Э – «Эвелина и её друзья»; Пв – «Переворот». Также используются сокращения для наиболее часто упоминающихся эмигрантских изданий: ПН – ежедневная газета «Последние Новости» (Париж, 1920 – 1940); РЗ – ежемесячный журнал «Русские Записки» (Париж, Шанхай, 1937 – 1939); СЗ – «толстый» журнал «Современные Записки» (Париж, 1920 – 1940); Ч – альманах «Числа» (Париж, 1930 – 1934).

Редколлегия пользуется случаем выразить благодарность за оказанную помощь в организации конференции и издании сборника «Русское Зарубежье: приглашение к диалогу» Институту «Открытое общество» (Фонд Сороса. Россия), торгово-промышленной компании «Виктория» и компании «Новые электронные технологии» (Калининград), Администрации Президента Республики Северная Осетия-Алания, Управлению культуры администрации Калининградской области, Обществу друзей Г. Газданова (Москва), Музею Мирового океана и лично – А. Барсуковой, М. Дмитриховой, И. Жуковскому, Н. Козловскому, П. Фокину, А. Шувалову (все – Калининград), Ю. Нечипоренко (Москва), М. Бударгину (Великий Новгород).

I. ЭМИГРАНТОЛОГИЯ: ОБЗОРЫ. ЭССЕ

Ю.Б. Борев

Эмигрантология¹

История человечества полна потрясений и катаклизмов, что вызывало перемещения огромных потоков людских масс, миграции и эмиграции. Эта сфера социальной жизни стала столь обширной и значимой, что нуждается в особом изучении. Рождается новая наука – эмигрантология.

Эмигрантология – наука об эмиграции как особом отъезде на постоянное жительство в другую страну, оставлении родины как неблагоприятной для обитания земли; наука о потоках и направлениях эмиграции. Я говорю об особом отъезде, ибо не всякий человек, покинувший родные края, – эмигрант. Англичанин, уехавший в Америку или Индию, не становится эмигрантом. И россиянин, переехавший на самостоятельную Украину, – не эмигрант; уехавший в Англию, Францию, США – эмигрант.

Сталинский взгляд на эмиграцию как на предательство родины видит в человеке раба, собственность государства-рабовладельца. Человек мыслится приписанным к недвижимости и приравненным к ней.

Потоки (волны) эмиграции имеют глубинные исторические причины. Так, из России в XX в. было три главные волны эмиграции: 1) послереволюционная – людей, не принявших революцию; 2) послевоенная – перемещённых во время войны, опасавшихся вернуться на родину; 3) постсоветская, начавшаяся ещё на закате советского периода и продолжившаяся в периоды перестроечный и постперестроечный.

Эмигрантология – наука о типе человека, становящегося субъектом процесса эмиграции. Эмигранты живут по одной из трёх моделей: 1) *ностальгической*, сохраняющей традиции покинутой родины, 2) *космополитической*, вбирающей в себя особенности новой цивилизации, 3) *адаптационной*, приспосабливаясь к действительности новой родины.

Эмигрант – человек, живущий вдали от родины, но не потерявший с ней внутренней связи. Это трагическая личность. Эмигрант – не отверженный, не отщепенец, не предатель. Он блудный сын отечества. Он мост, соединяющий культуру своей родины и той страны, которая дала ему пристанище. Он изотоп, выявляющий в культурном процессе наиболее значимые моменты. Эмигрант – это Христос и Ленин, Овидий

¹ Термин «мигрантология» предложен профессором Ягеллонского университета (Польша) Люцианом Суханеком (круглый стол в рамках XII Всемирного съезда славистов, Краков, 1998). – *Ред.*

и Байрон, Шопен и Мицкевич, Леонардо да Винчи и Данте, Рахманинов и Шалапин, Дягилев и Барышников, Михаил Чехов и Бунин, Зайцев и Ходасевич, Сикорский и Синявский...

Эмигрантология – наука о творчестве эмигранта и характерных особенностях его. Творчество эмигранта склонно к двуязычию и бикультурности (В. Набоков) или, по крайней мере, к обогащению языка творчества вторым языком и второй культурой (культурой страны пребывания). Творчество эмигранта — видение своей родины изнутри и извне, объёмное видение мира с двух точек (точки исхода и точки нового житья). Культурный потенциал эмиграции огромен.

В эмиграции умерли В. Некрасов и А. Галич. Не осуществилось «Когда я вернусь» (или осуществилось посмертно — творчеством), но важно, что они жили с чувством непереносимого возвращения.

Есть некоторые общие художественные черты эмигрантской литературы. Л.Н. Дарьялова пишет по этому поводу: «Современная писателю (Газданову. — Ю.Б.) русская эмигрантская литература обращалась к жанру феноменологического романа, о чём свидетельствует, например, роман Бунина "Жизнь Арсеньева". Основные структурные элементы этого жанра отличают и роман Газданова "Возвращение Будды". Прежде всего, объективная реальность изображается через субъективное восприятие и переживание её героем, происходит своего рода "втянутость" объекта во внутреннее, психологическое бытие личности. Модель романа можно обозначить как снятие оппозиции субъект/объект, внешнее/внутреннее благодаря переносу объективного... в субъективный мир личности» [1, 179 – 180]. Строй феноменологического романа «крепится вязью памяти, созерцания и воображения по ассоциативно-присоединительному типу повествования» [2, 137].

Литература

1. Газданов и мировая культура. Калининград, 2000.
2. Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. 1998. №3.

В.Б. Земсков

Экстерриториальность как фактор творческого сознания

Исходное понятие *экстерриториальность* звучало в спорах русских писателей-эмигрантов «первой волны». Так, В. Варшавский в полемике, начатой статьей Г. Газданова «О молодой эмигрантской литературе» (СЗ, 1936 г.), проводя границу между двумя поколениями, писал, что «старшие», чувствующие себя в «никаком обществе», защищены тем, что их как бы «экстерриториальная душа» продолжает ещё жить в том обществе, которое существовало в России до революции.

Экстерриториальность – понятие, наиболее полно обобщающее все варианты внаходимости писателя по отношению к родному локусу и своей культуре. В применении к творческому субъекту у него два уровня, соответствующие двум планам писательской жизни: эмпирический (исторический, бытовой, географический и т. п.) и трансэмпирический, охватывающий план художественного сознания.

Эмпирическая экстерриториальность – это все возможные формы свободного, по собственной воле, и несвободного, в силу необходимости, перемещения из своего пространства в чужое. С одной стороны, культурное паломничество, временные выезды, экспатриация; с другой – вынужденная эмиграция, изгнаничество, высылка, бегство и т. п.

Трансэмпирическая экстерриториальность – имажинативное пребывание в чужом пространстве, которое может реализоваться в образах воображаемого, как бы реального перемещения или никак не оформляться, представая в форме свободного движения фантазии и мысли.

Из сказанного следует, что трансэмпирическая экстерриториальность – универсальная форма и условие культурно-художественного развития, касается ли это писателя, живущего в родном пространстве и совершающего воображаемые набег в иные края, или речь идет об эмигранте, паломнике, изгнаннике, который из чужого локуса непременно возвращается памятью на свою территорию, в свою культуру.

В обоих вариантах экстерриториальность – смена «зон творчества», предполагающая пересечение культурно-цивилизационных контекстов, переход в иное семантическое поле, иную систему экзистенциальных ценностей, культурных и бытийственных «кодов», иной хронотоп. Минимум смены – двухходовое движение «туда-обратно», на деле же творчество – постоянное шатание «маятника» художественного сознания.

Среди ключевых понятий, входящих в механизм экстерриториальности, – понятие «границы», давно и хорошо исследованное и в антропологии (например, В. Тёрнер), и в семиотике (Ю. Лотман). О творческом сознании можно сказать, что оно всегда живёт в зоне «пограничья», амбивалентной зоне перехода, смыкания и размыкания, открытости и закрытости, понимания и непонимания, притяжения и отталкивания, диалога и немоты, умирания старых и рождения новых смыслов; зоне многоязычия, лингво-культурных, кодовых, эстетических пересечений, плюрикультурности и самоизоляции; во всех случаях – зоне огромного смыслового напряжения, отрицания, утверждения, самоидентификации.

Описанная ситуация в глубинном смысле архетипична. В терминах архетипологии – это зона бытийственного порога, культурной инициации, ухода культурного героя в иной мир, чтобы добыть знание и вернуться с ним. А. Тойнби писал в своих терминах «ухода и возвращения», что Уход предоставляет возможность (и, видимо, это необходимое условие творческого преображения) для духовного Возвращения – в этом состоит сущность и конечная цель всех типов движения.

Итак, хочет того писатель или нет, эмигрант он, или паломник, или сидит на своём диване, как сидел баснописец Крылов, он, как утверждала Цветаева, всегда эмигрант, нарушитель границы и контрабандист чужих ценностей, независимо от того, склонен ли он к побегам («Давно, усталый раб, задумал я побег!») или хочет «держать границу на замке» (подобно гонителям «латынников» во времена ренессансно-барочной культуры, проникавшей в Русь через Польшу, Литву, Новгород, или, скажем, славянофилам). Для русской культуры парадигматическая фигура в этом смысле – Пушкин, постоянно находившийся в «бегах». Ему, первому русскому «невыезженцу» новой эпохи, так и не удалось, несмотря на все попытки, побывать в Европе, но он был в Крыму, на Кавказе, в Калмыкии, а в творчестве постоянно скитался по свету: Египет, Италия, Франция, Англия, Германия и так далее.

В сравнении с имажинативной эмпирической экстерриториальность – более частная и в то же время наиболее острая форма вневыходимости, столь же древняя, сколь и литература: от изгнанников Овидия и Данте, от Гоголя, жившего на стипендии в Италии, Тургенева, поселившегося во Франции, Достоевского, ездившего в европейские игорные дома, беглеца Герцена – до «первой волны» русской литературной эмиграции.

Особенно остро переживается писателем перемещение в чужое «место» в силу вынужденной эмиграции из-за политических обстоятельств, как то было в России и в ряде других стран в XX в.

Та разновидность массовых литературных эмиграций, что связана с социальными катаклизмами, возникла в Европе со времён борьбы Реформации и Контрреформации на Западе, православия с ересями на Востоке и так, по восходящей, до первой относительно крупной эмиграции в результате французской революции 1789 г. Другой пример – несколько более позднего времени – польская эмиграция (Мицкевич и др.). И наконец, после этих малых – массовые литературные эмиграции XX в. После 1933 г. – немецко-австрийская: Брехт, братья Манны, Бехер, Цвейг, Ремарк, Фейхтвангер, Толлер, Кайзер. Испанская после 1939 г.: Унамуно, Хименес, Мачадо, Альберти. Французские эмигранты после 1789 г. бежали в том числе в Россию, польские – во Францию и в Англию, испанские – во Францию, Мексику или Аргентину, некоторые в СССР. Во второй половине XX в. самой крупной эмиграцией, нараставшей с первой его половины, оказалась латиноамериканская: бегство, высылка, изгнание из Аргентины, Кубы, Чили, Уругвая... Среди изгнанников были в разное время, если назвать только самые громкие имена, Астуриас, Карпентьер, Неруда, Кортасар, Онетти, Доносо. По численности латиноамериканская эмиграция сравнима с массовостью немецкой, а ещё более – русской «первой волны», хотя латиноамериканское «расселение» не имело столь трагических для культуры результатов.

Сопоставление двух эмиграций – русской и латиноамериканской – не случайно. Все эмиграции различны, как различны ментальности, матричные основания культур, степень их открытости и закрытости, ак-

тивность консервативно-охранительных и открыто-адаптивных форм взаимодействия. В этом смысле русская и латиноамериканская литературные эмиграции принципиально различны по своим внутренним механизмам, по отношению к границе и экстерриториальности. Но об этом позднее, пока же о другой стороне эмигрантской ментальности.

Хотя писатель по определению всегда эмигрант и «контрабандист», ибо утверждает децентрированность как творческую свободу, ломает ограду собственного *Дома*, не менее важно для него и существование центра, своего *Дома* с оградой-границами как хранилища экзистенциальных ценностей, своего «алфавита» культурных архетипов. Не случайно топос *Дома* для эмигрантского сознания становится особенно релевантной мифологемой. Писателю равно важно и быть в Доме, и не быть в нём, иметь возможность удалиться, чтобы сравнить его с иным Домом, издалека резче увидеть его черты. Вспомним снова Гоголя, писавшего «Мёртвые души» в Риме, или И. Тургенева; впрочем, тут многое случайно, зависит от личных возможностей и склонностей. Но в любом случае, чтобы увидеть из другого места свой дом, его надо иметь. У писателей-эмигрантов ситуация резко обостряется. Утрата своих домов – местожительств на родине – остро переживаемая драма утраты *Дома* и как реального места обитания, и как культуры, природы, страны. Бытовой, культурный, экзистенциальный уровни сливаются в единую незаживающую рану.

Мифологема Дома – едва ли не центральная для эмигрантской литературы, равно как и его субституты и симулякры – чужие дома, съёмные или даже купленные квартиры, ещё чаще – гостиничные номера. Достаточно прочесть записки Бунина или, например, проследить мифологемы дома и гостиницы у Набокова.

Утрата *Дома* – судьба любой эмиграции, но переживается она в разных национальных вариантах по-разному. Для западных писателей из «центровых» стран (французских, немецких, австрийских) изгнанничество при всём драматизме ситуации – по сути перемещение из родного пространства в другое, но родственное, принадлежащее общей европейской традиции (например, Швейцария или США); то же для испанских писателей, если они бежали в Мексику или Аргентину. Эмиграция не становилась трагедией, так как экстерриториальность оказывалась относительной. То же самое можно сказать и о писателях европейской «периферии», по разным причинам переезжавшим в «центр», скажем, Джойсе, Беккете, Стриндберге. Для американских экспатриантов – Элиота, Паунда, Хемингуэя – встреча с «центром» означала смену творческих горизонтов, поиск истоков, новой ориентации. Для писателей центрально-европейской «периферии», католических восточноевропейских стран эмиграция также смягчалась культурно-конфессиональной близостью традиции, несмотря на языковое отчуждение (начиная с Мицкевича и кончая, например, Ионеско, Кундерой, Милошем, Гомбровичем).

Для латиноамериканских писателей (как и для североамериканцев, но в ещё большей степени) встреча с европейским «центром» представляла возможность превратить драму эмиграции в «праздник» знакомства с Европой, в источник нового самосознания, поисков своих корней, переработки чужого опыта для построения собственного *Дома*.

Приведём как типовую ситуацию Х. Кортасара. Кортасар добровольно экспатрировался во Францию в 1951 г., когда в Аргентине к власти пришел охлократический режим Перона. В 1974 г. в Париже он, не сдвигаясь с места, превратился из добровольного экспатрианта в изгнанника – очередной диктаторский режим лишил его гражданства за публикацию фантастических рассказов с политическим подтекстом. Писатель пережил это событие как потрясение. «Это как невероятно страшная смерть, потому что в этой смерти ты продолжаешь сознательно жить, и это что-то вроде того состояния, которое описал По в рассказе "Преждевременные похороны"». Но тут же – типичный жест латиноамериканца – одним росчерком пера драма зачёркивается: «Думаю, надо превратить негативную реальность изгнания... в новую форму действительности, основанную на ценностях, а не на обесцененности». И далее: «Эмиграция – это возможность нового осознания самих себя» [2, 20-21].

Не возникла бы «большая» латиноамериканская литература, если бы её основной стратегией не была активная и глубокая переработка европейского опыта. Борхес сказал ключевую в этом смысле фразу: «Наша традиция – вся культура».

Это мало напоминает культурную стратегию русской литературной эмиграции, во всяком случае, её основного ядра. Насколько уникален был феномен русской культуры, настолько уникален и феномен литературной эмиграции как составной части эмиграции в целом. Русская эмиграция отличается от всех других не только своей масштабностью (от 2 до 3 млн. чел.), но и своей *системностью*. Это был не просто осколок России, а как бы «вся» русская культура, в уменьшенном виде перенесённая в другое пространство. Эмиграция достаточно полно и целостно воспроизводила все основные составные части и уровни культуры – и в том, что касается религии, и в том, что касается основных культурно-политических течений, профессий, видов творчества и т. д. Русская культура, выплеснувшись за рубежи, в таких местах, как Париж, как бы продолжала свою автономную жизнь со всеми её особенностями, внутренними противоречиями, оппозициями, дальнейшими расколами и объединениями. Обладая самодостаточностью, она вполне чётко обозначала в загранице и свои границы. Гораздо значительней оказывалась линия её связи не с новой средой обитания, а с оставленной страной. Русское эмигрантское сознание во многом поначалу было ориентировано в, казалось, недалёкое будущее, когда падёт большевистский режим, затем, когда иллюзии рассеялись, всё в то же пространство, но уже как в историю, память. Другой причиной центростремительной, а в

части эмиграции и консервативно-охранительной, позиции была её принадлежность к иным цивилизационному – восточноевропейскому – ареалу, конфессии (православие), лингво-культурному пространству. В эмиграции продолжал работать механизм притяжения-отталкивания по отношению к Западной Европе, всегда свойственный русской культуре, регулировавший, часто в утрированном виде, самоидентификационную охранительность. Это касалось прежде всего классической литературной традиции: крупнейшие представители символизма и почти весь русский авангардизм остались на родине.

Разумеется, это лишь самая общая схема, внутри русской «системы» действовали различные течения – и более, и менее способные к контакту с западноевропейской культурой. Края обозначает, с одной стороны, охранительность, свойственная таким крупнейшим писателям, как Бунин, Зайцев, Шмелёв; некую середину образуют Мережковский и Гиппиус, писатели универалистской ориентации – Вяч. Иванов, Цветаева, Ходасевич, Г. Иванов... Последние свободно двигались по разным контекстам, но всегда возвращались в свой, исконный. Особенно же затруднительным было положение молодых, судьба которых, собственно, и решала судьбу русской литературной эмиграции – станет ли она самостоятельной ветвью русской литературы в Зарубежье или засохнет. Именно молодые особенно остро испытали и выразили трагичность эмиграции. У старших, увезших с собой долгую память о *Доме*, эта память была опорой и ресурсом творчества. У молодых впечатления о родине мозаичны и непрочны. Так, Газданов в ВК фактически сказал о России всё, что знал, и ему, как и другим, пришлось искать иные источники. Возможности были небольшими: либо понять (в отличие от старших, которые всё отвергали категорически), что же за *Дом* возникает на родине, что такое новая советская литература, либо, когда они убеждались, что жить в этом *Доме* невозможно, возвращение в бездомье, неукоренённость – в состояние, ведущее к психической и творческой энтропии.

В 1932 г. Варшавский в статье «О герое молодой литературы» (Ч) писал, что в определённый момент молодой писатель начинает чувствовать: «жизнь прошла мимо него, он оторван от тела своего народа и не находится ни в каком мире и в никаком месте (курсив мой. – В.З.). Здесь социальная пустота сливается с абстрактной и ужасающей метафизической пустотой» [1, 153-154]. Терапиано в статье «Человек 30-х годов» там же дал такое пояснение развития энтропийного процесса: происходит «постепенное изживание человека "внешнего", смена его "внутренним", что неизбежно влечёт за собой ощущение одиночества и пустоты» [1, 154].

Газданов добавил к бесстрашному и точному диагнозу от лица молодого поколения ещё и точный анализ собственно литературной, художественной проблемы. Молодой эмигрантской литературы как явления, как полноценного творчества не существует, потому что исчез-

ло то «главное, что мы требуем от литературы, не в европейском, а в русском понимании», – произошло разрушение «гармонических схем» в мировоззрении, в целостности восприятия мира («целый мир»), исчезновение «правильного морального отношения писателя к тому, что он пишет» (Л. Толстой) [1, 162]. Варшавский в статье-отклике «О прозе "младших" эмигрантских писателей» повторил свой диагноз: молодой писатель «даже идеально не находится ни в каком обществе», он подобен «пчеле, чахнувшей вне родного улья» [1, 171].

Из молодых как состоявшегося писателя Газданов выделил только Набокова; Варшавский сказал о нём же точные слова: его романы рисуют «страшное одиночество героя, не могущего приспособиться ни к какой среде социальной... никакому вообще общению с людьми». В таком положении остаётся только путь внутрь себя в надежде там найти «источник воды, текущей в жизнь вечную» [1, 172].

В антропологии В. Тёрнера тип человека, о котором писали, исходя из собственного опыта, Варшавский и Терапиано, называется *лиминальным* (пороговый, неукоренённый, застрявший в зыбкой зоне пограничья, находящийся «ни там, ни сям»). Внешне нет собственного дома, а есть временные пристанища, внутренне утрачена *ограда*, «из» которой можно писать. Еще раз повторим слова Варшавского: «*ни в каком мире и ни в каком месте*». Отчуждённый человек в гостиничном номере наедине со своим отражением в зеркале. Психопатологический процесс кажется неизбежным. Пути выхода из этой ситуации – распад и самоуничтожение (Поплавский); путь внутрь себя (Набоков); поиск компромисса с возникающим на родине новым миром (евразийцы, сменовеховцы); попытка, контактируя с новой средой, выстроить в пустоте, *нигде*, новый *Дом с оградой* (Газданов); окончательный, без оглядки, переход в чужой язык и чужую культуру, подобно подымающемуся из Аида Орфею.

Сначала об этой последней группе. Европейские или латиноамериканские писатели-эмигранты не переходили на другой язык, а если использовали его, то как дополнительный инструмент (как в свое время русские классики – Пушкин, Тургенев, Тютчев); им незачем было отказываться от своего, даже если они были вне его, всё равно *Дом* был внутри их. Кроме того, культурное многоязычие Европы давало возможность прочтения пусть и не всеми, но на своём языке. Иное дело русские писатели, язык которых (несмотря на славу Достоевского, Толстого, Чехова, Горького) был европейцу неведом. Вход в западную культуру для русского писателя осуществлялся только путём отказа от родного языка и перехода на какой-то иной, а это часто травматическая история глубокой личностной трансфигурации. Изучение и сопоставление личного опыта группы крупных талантов, ставших французскими или английскими писателями, – очень существенная тема: Анри Труайя, Эльза Триоле, Ромен Гари, Владимир Волков, Питер Устинов, Натали Саррот... Особенно же показательна до сих пор плохо интер-

претированная душевная трагедия Набокова, сопровождавшая его до конца жизни с тех пор, как он окончательно расстался с призраком своего *Дома* и ушёл в английский язык. Кто не услышал этой трагедии, тот не услышал. В «Лолите» и «Аде» её нужно улавливать в сложной романной оркестровке, прямой же рекем по родине звучит в поэзии, исповедальной части творчества Набокова. В 1938 он закончил свой первый роман на английском, а в 1939 написал стихи «К России», звучащие, как стон на дыбе:

Отвяжись, я тебя умоляю!
Вечер страшен, гул жизни затих.
Я беспомощен, я умираю
От слепых наплываний твоих...

Иная история у «героического» Газданова. Бабель назвал его так, имея в виду стойкость в сопротивлении обстоятельствам; но Газданов героичен и как писатель. Одиноким в своём геройстве, он «ни в каком мире и ни в каком месте» сумел на русском языке создать свой «целый мир». Говорят о *тайне* Газданова-писателя. Она действительно есть и, думается, связана с целым комплексом особых характеристик, образующих другой, в отличие от его друзей вроде Поплавского, культурно-цивилизационный потенциал. Но это уже иная тема.

В заключение предлагается достаточно вольная схема волн русской литературной эмиграции: первая волна – системная эмиграция; вторая волна – а-системная эмиграция, случайный фатальный набор имён; третья волна – с чертами системности, отражающая расколы и течения внутри советской литературы; четвёртая волна (90-е гг. XX в.) – системная экспатриация неполитического характера и репатриация эмигрантов; пятый «вал» – ситуация начала XXI в., когда глобализация, Интернет, виртуальная литература, постмодернизм, распад как русско-советской, так и диссидентской системности сделали по-новому актуальными понятия, сформулированные в годы «первой волны»: писать *ни в каком обществе и ни в каком месте*. Границы распались, но есть и обратная тенденция – восстановить их путём новой самоидентификации.

Литература

1. *Российский* литературоведческий журнал. М., 1993. № 2.
2. *Cortazar Julio*. Argentina: anos de alambradas culturales. Barcelona, 1984.

В.С. Березин

Учительство и ученичество: попытки самоорганизации эмигрантской литературы

Русская литература XIX в. основывается на мощной традиции учительствования. Русский писатель, несмотря на любые попытки начала XX в. обосновать эскапизм и изолировать творчество, есть пастырь.

Продукт его творчества – проповедь, слово, часто применимое без оговорок. В этом смысле история эмигрантской литературы весьма показательна: сужающаяся читательская база, идеологический кризис – всё приводило к известным трансформациям учительского статуса. Интересно в этом смысле зеркальная пара ровесников – Газданов и Поплавский.

Среди переизданных в России на волне общего интереса к русской эмиграции воспоминаний есть книга Яновского «Поля Елисейские». Она неровна, язык запинаяется, изложение страдает повторами и банальностями, сознательными и несознательными неточностями – и всё же много лучше той прозы, которую писал Яновский.

Интересно, как вспоминает автор о Поплавском: «Поплавского вообще привлекало зло своей эстетической прелестью. В этом смысле он был демоничен. И участвуя в чёрной мессе или только являясь непосредственным свидетелем её, он улыбался гордой, нежной, страдальческой улыбкою, будто зная что-то особенное, покрывающее всё. Наружность Бориса была бы совершенно ординарной, если бы не глаза... Его взгляд чем-то напоминал слепого от рождения: есть такие гусяры. Кстати, он жаловался на боль в глазах: “точно попал песок...” Но песок этот был не простой, потому что вымыть его не удавалось. И он носил тёмные очки, придававшие ему вид мистического заговорщика.

Говорят, в детстве он был хилым мальчуганом и плаксою; но истерическим упорством, работая на разных гимнастических аппаратах... развил себе тяжёлые бицепсы и плечевые мускулы...

В гневе он ругался, как ломовой извозчик, возмущённо и как-то неубедительно. Подчас грубый, он сам был точно без кожи и от иного прикосновения вскрикивал.

Влияние Поплавского в конце 20-х и в начале 30-х годов на русском Монпарнасе было огромно. Какую бы ересь он ни высказывал порою, в ней всегда просвечивала “творческая” ткань; послушав его, другие тоже начинали на время оригинально мыслить, даже спорили с ним. <...> Когда-нибудь исследователь определит, до чего творчество наших критиков и философов после смерти Поплавского потускнело.

Его многие не любили при жизни, или так казалось. Постоянно спорили, клевали, наваливаясь скопом, завистливо придираясь, как полагаются на Руси. А он, точно сильная ломовая лошадь, которую запрягли в лёгкий шарабан, налегал могучим плечом и вывозил нас из трясины неудачного собрания, доклада, даже нищей вечеринки...» [1, 14-15].

Итак, «молодые» считали Поплавского учителем, через много лет после его смерти вспоминали о том эстетическом и этическом влиянии, которое он оказал на них. Сам же он, судя по этим воспоминаниям, страстно хотел стать гуру, но в силу необязательности, неумения заставить себя работать не мог основать ни литературного движения, ни журнала. Тогда возникала вторая возможность – встроить себя в систе-

му чужого учения, социализироваться через чужую иерархию ценностей.

Яновский замечает: «Поплавский вдруг увлёкся православною службою. Он не следовал за модою, а сам её устанавливал. Постился, молился, плавал и поднимал тяжести до изнеможения, хлопотал над гимнастическими аппаратами, убивавшими плоть... сочинял для себя нечто, похожее на вериги, а пока приходил на Монпарнас, щёлкая трудной машинкой для ручных упражнений. Проговел всерьёз весь Великий Пост, так что его в кафе почти не видели.

– Фу ты, дьявол, – отдувался он удовлетворённо. – Это тебе не латинские книксены – отстоять русскую службу.

Тогда все увлекались парижской школой православия, как несколько позднее кинулись в масонство...

Поплавского масонство всегда волновало и притягивало; он проповедовал, что мы живём в эпоху тайных союзов и надо объединяться, пока не наступила крошечная тьма. Но «генералы» ему не верили – характер неподходящий! Во всяком случае, несмотря на все хлопоты и истерики, в масоны его не пропустили. Пусю (Борис Закович¹. – В.Б.) приняли вместе с десятком других энтузиастов. Софиев и Терапиано ещё до того числились вольными каменщиками разных толков. Осоргин собрал ложу, кажется, Северных братьев. <...> Понемногу все объединились: архиправые кинулись в ложу, надеясь изнутри овладеть Троей. (Во Франции, разумеется, масонство вполне легальная организация.)» [1, 25-26].

Кстати, именно в этот момент Поплавский начал «принюхиваться». Безусловно, масонская жизнь только отсрочила бы гибель, он вряд ли удержался бы в любых системных рамках, но движение к масонам как к одной из иерархических структур было. Создаётся впечатление, что все уважающие себя эмигранты были масонами, особенно молодые и среднего возраста – Газданов, Осоргин, молодой Терапиано. Есть несколько конспирологических мотиваций тому. Первая, наиболее общая, – «казус Моцарта». Жить в эмиграции уныло, горек её хлеб, и, главное, его мало. Масонство же, кроме просветительской, исполняет функцию своеобразного «профсоюза», общества взаимопомощи. Вторая мотивация куда интереснее – если в начале 1920-х можно было мечтать о скором падении большевиков, то после нужно было либо вернуться («Я не таракан, в кухонном ведре плавать не буду»), либо выращивать смысл творчества на чужой земле. Масонство превращалось в своего рода идеологическое убежище. Или – прибежище. Для Газданова это именно прибежище. Как, впрочем, и для Осоргина. И стержень, смысл проявлялся в масонских собраниях: переплавленная традиция

¹ В фундаментальном «Словаре русского масонства 1731-2000» под ред. А.И. Серкова о Борисе Григорьевиче Заковиче (8.6.1907-1995) читаем: ложа Гамаюн, посвящён 21.3.1932, радиирован 30.5.1934 (10.7.1933).

сонских собраниях: переплавленная традиция учительства русской литературы.

О масонстве Газданова написано много – Т.Н. Красавченко справедливо замечает, что оно «один из основных векторов в его жизни и творчестве, ещё одно звено связи <...> одновременно с русской и европейской культурной традициями» [2, 151]. Вопрос о русском масонстве чрезвычайно широк, по нему существует достаточно литературы в частных аспектах, фундаментальная работа А.И. Серкова [4] – говорить о нём подробно не входит в задачи настоящей работы. Но, так или иначе, именно масонство помогало Газданову встроиться в новый мир эмиграции, когда надежды вернуться в Россию окончательно исчезли.

Газданов и Поплавский хорошо иллюстрируют известный ОПОЯ-Зовский тезис о том, что наследование идёт не от отца к сыну, а от дяди к племяннику. В случае с Газдановым наследство русской классики было принято и усвоено; куда более популярный на первых порах Поплавский, как неразумный сын-кутила, наследства не получил.

Возвращаясь к теме масонского строительства, «ученик» Поплавского Яновский в своём романе «Портативное бессмертие» (1938 – 1939) создаёт подобие масонского круга – монашеский орден «Верных», где всё построено на Штайнере, Фёдорове и Соловьёве.

Есть и другое, что важно, более позднее продолжение этой темы нравственных идеалов. О нём стоит сказать особо, потому что тексты Яновского, не говоря уж о Газданове и Поплавском, хорошо известны, а вот Ирина Сабурова (1907 – 1979) известна куда меньше. После Гражданской войны она очутилась в Риге, после Второй мировой – в Германии и, выпустив первый сборник рассказов ещё в 1922 г., привязана к послевоенным эмигрантам несколько искусственно, скорее по общему отрезку судьбы в лагерях «перемещённых лиц», так называемых «Ди-Пи» – от Displaced Persons. То, что писали эти люди в английской и американской зонах оккупации, имело привкус страха ожидания выдачи в СССР. Потом, осев в разных странах, они уже спокойно отделявали свои рассказы и романы, стихи и статьи. Это была неспешная литература – в 1920-м сидевшие в парижских кафе ещё могли рассуждать о скором падении большевиков, во второй половине 1940-х СССР казался вечным. Торопиться было некуда. Даже язык менялся – у Сабуровой особый русский, время от времени спотыкающийся, выворачивающий ногу, в котором живут иначе употреблённые и чужие слова: «На восьмой день Джан выключает все дела, чтобы быть свободной»; «Первый же автомобилист, давший газ на опасном повороте, увидел дракона на арматурной доске, в страшном гневе бывшего хвостом по рулю». Большая часть рассказов Сабуровой – святочные. Визит фронтового офицера (с Первой мировой, разумеется) в тихое имение: почтенное семейство, вечерний чай и бумажные крепости, прощальный поцелуй на крыльце, Мисюсь, где ты, и вот уже всё прошло, чужие города, пустые поезда и всё такое прочее. Образцово-шмелёвский роман «Иностранец». Особое

свойство русской литературы в том, что святочные рассказы ей плохо удаются. Сабурова в этом смысле не исключение. Но есть у неё несколько даже не рассказов, а, судя по размеру, повестей абсолютно утопического, если не фантастического, характера. Имеет смысл пересказать несколько сюжетов.

В «Ларце Пандоры» в небольшой немецкий город прилетает волшебник. Не на голубом вертолёте, а на складном драконе. Дракон питается мёдом, а волшебник, соря деньгами, устраивает представление. Сидят на скамейках европейцы, испорченные сытостью и отсутствием квартирного вопроса; девушка из публики, современная Пандора, лезет в ларец... Нет, это не Воланд (просвечивающий сквозь фигуру волшебника), это Мерлин. Представление превращается в проповедь. Волшебник назидательно сообщает: «Мне вас действительно жаль! И поэтому я позволю себе вмешаться; я решил оставить вам постоянное напоминание о только что виденном вами ларце Пандоры, и так, что это будет зависеть только от вас самих, от вашей доброй воли. <...> Как вы будете пользоваться им – это ваше дело. <...> Некоторые среди вас обрадуются. И даже больше: те из вас, которые обретут, наконец, утраченное понятие о добре и зле, обнаружат вскоре, что могут передать мой дар и другим, умножить его» [3, 512]. С этими словами Мерлин вытаскивает из ларца «три небольшие фигурки» – Веру, Надежду, Любовь. Самое интересное – не в спорном авторстве этого подарка, а в том, что в качестве надзирателей за нравственностью Мерлин оставляет среди людей и драконов.

Понятно, что критически настроенный читатель сразу сопоставляет сюжет с рассказом Шекли «Страж-птица» – в нём люди конструируют механического стража, птицу, что бьёт током любого, покусившегося на чужую жизнь. Вначале всё идёт хорошо, но потом летучие стражи распространяют понятие неприкосновенности на жизнь животных и насекомых. В панике человечество наводняет небо антистражами. Кипит битва драконов и антидраконов. Последние быстро поняли, что убивать можно не только механическое. Высшие военно-воздушные силы – понятие сквозное в фантастической литературе. Интересная черта всех утопий, даже если они похожи на сладкий святочный рассказ, – жестокость и недоверчивость к отдельному человеку. У Сабуровой кроме Мерлина есть другой знаменитый персонаж. В повести «После...» несколько русских «ДиПи» отправляются в путешествие по Европе. Люди они разные, разных возрастов, некоторые бежали из России, кто-то не вернулся в СССР, есть даже дезертир из советских оккупационных войск в Германии. В поисках машины они забредают в горы и внезапно оказываются в гостях у графа Сен-Жермена. Замок его с ежедневной сменой времён года, нескончаемыми библиотечными полками, где лежат, кажется, все книги человечества, описан с тонким масонским вкусом. Кстати, трогательная масонская идея об избранных, которых Высший Учитель научит Добру и Истине, – также неотъемлемое свойство

утопической фантастики этого стилистического ряда. Через пару дней Сен-Жермен сообщает путникам, что, загостившись, они пропустили самое интересное – случившуюся в большом мире войну. Часть недоверчивых русских летит на чудесном аппарате среди выжженных полей, где копошатся новые морлоки, попадают в плен к выжившим после катаклизма большевикам, устроившим в своих бомбоубежищах что-то вроде острова доктора Моро... и возвращаются, и вновь ведут философские диспуты, а затем покидают замок, называя Сен-Жермена «Учитель», тем более, что никакой бури мировой войны не было, всё это дунь-плюнь, шутки местного Просперо, испытание. Перемещённые обротно персонажи заявляют: «А показывать наших настоящих знаний мы не можем» – и вспоминают речи своего наставника: *«Я прощаюсь. <...> Помните, что вижу и слежу за вами, радуясь вашим успехам. Вы получили здесь очень много... заслуживали ли вы тогда эту помощь? А теперь покажите себя достойными её. Вы вернётесь в мир – но вас не собьют с толку никакие человеческие измышления. Вы вытравили из своего сердца стремление к власти, к подчинению других, к богатству и знаете, что человек может довольствоваться немногим, но это немногое должно быть гармоничным и красивым. <...> Вы можете стать учителями для других, но не смеете забывать, что вы сами мои ученики, так же, как я слуга и ученик мудрейших, не говоря уже о том, что все мы песчинки перед подножием Единого Творца»*. Чтение рукодельной прозы Сабуровой приводит к выводу о непрерывности масонского идеала учительствования.

Литература

1. Яновский В.С. Поля Елисейские. СПб., 1993.
2. Красавченко Т.Н. Газданов и масонство // Возвращение Газданова. М., 2000.
3. Сабурова И. Королевство Алых Башен. М., 2000.
4. Серков А.И. История русского масонства. 1845-1945. СПб., 1997.

С.Р. Федякин

Полемика о молодом поколении в контексте литературы Русского Зарубежья

В 1936 г. в эмигрантской прессе разразился один из самых «трудных» литературных споров. Статья Газданова «О молодой эмигрантской литературе» [1] вызвала ответы Алданова, Осоргина, Бёма, Ходасевича и многих других¹. На полемику настраивал уже сам тон газда-

¹ Основные выступления в полемике: Осоргин М. О «молодых писателях» // ПН. 1936. 19 марта; Бём А. Человек и писатель // Меч. 1936. 3 мая; Алданов М. О положении эмигрантской литературы // СЗ. 1936. № 61; Варшавский В. О прозе «младших» эмигрантских писателей // СЗ. 1936. № 61; Осоргин М. О «душевной опустошённости» // ПН. 1936. 10.08; Ходасевич В. Перед концом // Возрождение.

новского выступления (по замечанию Алданова, «статья была написана с не совсем понятным задором»). Газданов попытался пошатнуть «незыблемые литературные репутации», назвав в ряду «бесчисленных... недоразумений» «Поэтическое искусство» Буало, «Исповедь» Руссо, «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, «Дневник писателя» Достоевского² и т. д. Ниспровержение авторитетов, конечно, сыграло свою роль в разжигании страстей. Для старшего поколения все подобные суждения звучали слишком заносчиво. Впрочем, Газданов всегда отличался чересчур свободным отношением к установившейся в мировой литературе иерархии ценностей. Известно, какое раздражение он мог вызвать своими замечаниями в адрес того или иного известного имени на собраниях «Зелёной лампы» [2, 138-140]. Резкость суждений в отношении признанных авторов здесь сочеталась и с особой несговорчивостью в спорах. Понятно, почему Г. Адамович, рецензируя номер СЗ со статьёй «О молодой эмигрантской литературе», бросит вскользь: «Гимназическая писаревщина». Но эта характеристика схватывала лишь внешнюю сторону выступления Газданова. Критический выпад в сторону общеизвестных авторитетов нужен был автору ВК вовсе не для «затравки» спора, не для того, чтобы эпатировать читателя. Он хотел установить самую жёсткую иерархию ценностей, чтобы с предельной строгостью судить о творчестве молодых литераторов Русского Зарубежья. С этой, «крайней», точки зрения было очевидно: молодой эмигрантской литературы просто не существует. За скобки «молодой эмигрантской литературы» Газданов вынес одного Сирина. Писатели старшего поколения готовы были ему возразить, уверяли, что назвать можно ещё многих. Но сами прибавили только одно имя – самого автора ВК. «Начать перечень – значило бы рисковать случайностью отбора и вызвать ревность» [4], – такого рода оговорки как раз подтверждали вывод Газданова: других очевидных имён на ум не приходило.

Спор вышел довольно-таки хаотичный. Почти любое мнение легко опровергалось, пути выхода из ситуации нащупывались, но ни один из них не казался исполнимым. В целом же сумма высказанных соображений не выходила из какого-то заколдованного круга: эмиграция не способствует раскрытию таланта, здесь нет читателя, нет настоящего общения между писателями, нет почвы под ногами. Мешает бедность, мешает негласный «социальный заказ», когда ни читатель, ни издатель не хотят ни новых тем, ни обновления художественных форм. Неизбежная при отсутствии нормального литературного заработка вторая специаль-

1936. 22.08. Из других выступлений нельзя не упомянуть двух обзоров Г. Адамовича, несмотря на то, что эти статьи лишь отчасти касались затронутой темы: Адамович Г. СЗ, кн. 60 // ПН. 1936. 12.03; Он же. СЗ, кн. 61 // ПН. 1936. 30.07.

² То, что к художественным произведениям Гоголя и Достоевского Газданов относится совсем иначе, слышалось уже из самого тона статьи.

ность отнимает много времени. Ко всему этому – молодому литератору просто трудно напечататься, редко кому удаётся найти мецената.

Большая часть сетований легко находила возражения: читатель всё же есть, молодым и в России было не просто напечататься, и там литературное общение и литературная жизнь «не били ключом» (фраза, брошенная Алдановым). Самый факт эмиграции тоже не был признан решающим, упоминались и Герцен, и Мицкевич, и Гейне. Только бедность – причина неоспоримая. Но можно ли было её признать решающей?

Спор 1936 г. больше всего поражает тем, что почти все поднятые вопросы уже затрагивались, и не один раз. Достаточно вспомнить «Мысли о литературе» того же Газданова, опубликованные пятью годами ранее [5], чтобы увидеть в них прообраз нынешней статьи. «Мысли» были фрагментарны, разрозненны, темы затрагивались «вскользь», но главный их пафос – тот же. Из современных молодых писателей Газданов тогда назвал не только Сирина, но и Ладинского с Поплавским. В 1936, после того, как он усомнился в значении «Исповеди» Руссо или «Дневника писателя» Достоевского, называть их было бы неловко. Тем более, что Поплавский ушёл из жизни и уже не мог считаться «надеждой» эмиграции.

И всё же главное отличие статьи 1936 г. от заметок 1931 не в именах. В 1936 г. Газданов сумел сформулировать очень важное положение. «Толстой – к слову сказать, понимавший в литературе больше, чем все русские эстеты вместе взятые, – определяя главные качества писателя, третьим условием поставил “правильное моральное отношение автора к тому, что он пишет” (цитирую по памяти). <...> Это положение есть не требование или пожелание, а один из законов искусства и одно из условий возможности творчества» [1, 406].

Ссылка на Толстого всё ставила на свои места. «Задорная» (по Алданову), временами даже запальчивая статья не была «нигилистической», писатель не ставил себе целью «ниспровергнуть» авторитеты. Напротив, в своих отрицаниях он был своеобразным *традиционалистом*. Толстой, руководимый «правильным моральным авторитетом», отрицал и Шекспира. Но в глубине самых резких и несправедливых суждений его лежало что-то чрезвычайно важное, непререкаемое: литература – не просто «изысканная словесность», но нечто большее.

«Правильное моральное отношение автора к тому, что он пишет» взято Газдановым у Толстого. Добавление, что это – «одно из условий возможности творчества», принадлежит уже самому Газданову. И эта весьма существенная прибавка, несомненно, была вызвана к жизни ранее опубликованной в «Новом Граде» статьёй Ф. Степуна «Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы» [6].

Выступление Степуна вряд ли можно было назвать оригинальным. Идеократия в СССР, Германии, Италии наступает на духовную свободу.

Литература – ради этой свободы – должна идти навстречу политике. Необходимо творчески преодолевать большевизм. Но здесь и поджидают писателей две опасности: уход в личные воспоминания и предательство вечной памяти о России³.

Если лишить эти высказывания их пафоса, идея будет достаточно простой. Молодой писатель не должен замыкаться на личных воспоминаниях: во-первых, он не так много помнит о русском прошлом, во-вторых, воспоминания никуда не ведут, если за ними не стоит нечто большее – непреходящий лик России. Противоположное устремление – «забвение» этого образа – равносильно отступничеству. Оно ведёт к подражанию европейской литературе, разрушает в писателе его русскость.

Пафос выступления Степуна был направлен в сторону Ч. Признавая журнал одним из наиболее значительных литературных явлений последнего времени, соглашаясь с отдельными публикациями, он вместе с тем критиковал авторов статей за главенствующее в издании направление.

В № 5 Ч появилась рецензия Н. Андреева на книгу пражанина В. Фёдорова «Суд Вареника». Критик тепло отзывался о молодом талантливом прозаике, но заметил: «Общая для зарубежной литературы черта, грозящая обратиться в настоящее бедствие, – увлечение воспоминаниями – сказалась и у Фёдорова» [7, 238]. Степун с одобрением цитирует это замечание, подтверждающее его собственную позицию. Но вспомнил Степун и другие выступления авторов Ч: «О “герое” эмигрантской молодой литературы» Варшавского [8] и «Человек 30-х годов» Терапиано [9]. В этих статьях идеолог «Нового Града» увидел сознательный отход от истоков русской культуры. Молодые литераторы и вынудили его сформулировать контрположения: попытка утвердить индивидуальное «я» на месте соборного «мы» – грех и соблазн; из эмигрантского одиночества нужно выходить в «общее дело», собирая «неотменный» образ России. Эмиграция – полагал автор новоградской статьи – есть живая среда для создания будущей русской культуры. Нужно не замыкаться в своем «я», но «срастить свой творческий путь как с духовным восстановлением России, так и с религиозной, философской, исследовательской и политической работой эмиграции» [6, 28].

В Ч Степуна настораживал и общий тон журнала: в критике главенствует *вкус*, тогда как русская литература традиционно руководилась *верой*. Ещё в большей мере тревожили с блеском исполненные выступ-

³ Степун выстроил антиномию «воспоминания – память» следующим образом: «Воспоминаниям мало помнить о прошлом. Они хотят им жить и этим желанием отрезают себе пути к настоящему и будущему. Память же о прошлом хочет лишь помнить. Не собираясь его воскрешать, она легко и свободно связывает *его* вечность с вечностью настоящего и будущего. Воспоминания – лирический тлен; память – онтологическая нетленность» (Новый Град. 1935. С. 19).

ления одного из главных идейных руководителей Ч, Г. Адамовича. За молодыми, пусть даже не столь явно, ощущалось его присутствие. Критик, уже обладавший среди младшего поколения писателей авторитетом редкой силы, совсем недавно сделал выпад не только в сторону «Нового Града», но высказал и опрометчивые слова о тех, которые «хотят “строить”, реально, во времени и истории, на земле и не чувствуют неумолимого “или-или”, разделяющего христианство и будущее» [10, 292].

Высказано не только сомнение в будущем христианства, возражает Степун; под сомнение поставлено будущее русской культуры. «Не начинается ли такое настроение, с одной стороны, полного разрыва с прошлым России (хорошо ли, худо ли бывшей всё же страной православной), а с другой – и с её будущим? – ибо какое же будущее у страны, не могущей жить *неопровергнутой* истиной своего прошлого?» [6, 28]. Позиция Ч – не западничество: Ч идет и против славянофильства, и против западничества, утверждая «буддийствующее христианство».

Можно предположить, что Газданова в статье влиятельного идеолога «Нового Града» коробил не столько выпад в адрес Ч (хотя сам он здесь печатался), сколько стремление «поучить», претензия на особое знание, настойчивый, «наставительный» тон. Автор ВК ответил философу не без запальчивости: «Даже если предположить на минуту существование тех, к кому обращено воззвание Степуна, – пришлось бы констатировать, что эта предполагаемая литература призыва бы не поняла и не услышала бы; и ряд совершенно ныне архаических понятий эпохи начала столетия, которыми оперирует Степун, не мог бы найти места в нынешней литературе. Не только потому, что абсолютная ценность этих понятий претерпела какие-то изменения, но и потому, что сознание теперешнего поколения им, так сказать, биологически чуждо» [1, 405].

Пафос газдановского выступления очевиден. Выкладки Степуна не потому направлены «в пустое пространство», что сами по себе неверны или нелогичны, но потому, что их создатель словно не видит главного: мир изменился безвозвратно. Это ощущение подтолкнуло Газданова написать о молодой эмигрантской литературе «окончательную» правду; это ощущение (для многих молодых – очевидное) было самой основой полемики, и не только 1936 г., но и ей предшествовавшей.

За год до «новоградского» выступления в варшавском «Мече» вспыхнул спор о «столичной» и «провинциальной» литературе. «Затравщиком» был тот самый В. Фёдоров, имя которого мелькнуло и у Степуна. Уже в названии статьи молодого прозаика из Праги – «Бесшумный расстрел» – можно было расслышать гневный пафос. Но если тон Фёдорова отличался от энергичного, но достаточно взвешенного выступления Степуна чрезмерной «взвинченностью», то общие её положения звучали почти в унисон с выводами идеолога «Нового Града»: «С эмигрантской литературой обстоит у нас дело неблагоприятно» [11], у нас нет свободной литературы, как и в советской России, мы зависим

от издания, от «социального заказа» эмигрантской критики, от литературной моды, которая «фабрикуется» в Париже. Результат? – Эмигрантская литература «обескровлена».

Фёдоров готов даже позавидовать советскому писателю. Там «хотя и давят литераторов чекистской подошвой, но одновременно с этим и подбадривают их» [11, 8]. В Европе всё обстоит иначе: «Эмигрантский писатель постоянно и неизменно слышит только замогильные голоса да карканье литературных ворон, *свищих себе прочные гнёзда в некоторых наших эмигрантских изданиях*. Стоит ли повторять, о чем пишут из года в год наши литературные мортусы? Здесь и “оторванность от родной почвы” и потому “ничего, мол, из вас не выйдет”, и соответствующий подбор цитат, ловко пригнанных к... опустошённому мировоззрению, говорящих о тлене и прахе, о напрасной тщете усилий... и постоянные разговоры о кризисе литературы вообще, а эмигрантской в частности, и многое иное, достаточно, впрочем, известное каждому» [11, 8]. Молодой прозаик не называет имён. Но за гневными формулировками отчётливо вырисовывается и журнал Ч, и главный его идеолог. Образ «литературных мортусов» заставляет вспомнить роман В. Сирина «Дар» с тем же псевдонимом⁴.

Разумеется, Фёдоров не ухватил самого важного в позиции Адамовича – требования литературной честности, которая так близко стоит к «моральному отношению», упомянутому Газдановым. Но именно *таким* «мортусом» видела Адамовича эмигрантская провинция. То, что в атмосфере русского Парижа читалось между строк, за её пределами «расслышать» было нелегко.

Пражский прозаик перечислил трудности, преследующие молодых писателей: бедность, недостаток свободного времени, отсутствие чита-

⁴ Роман В. Сирина появится через несколько лет. В том, что прототипом «Христофора Мортуса» был Адамович, несмотря на все попытки Набокова затушевать эту очевидную параллель, сомневаться не приходится. Обычно псевдоним «Мортус» связывают с латинским наименованием бабочки «мёртвая голова» или, по-другому, «адамова голова». Вспоминают и образ критика-поэта из набоковской мистификации – «перевода» отрывка из поэмы «Ночное путешествие» несуществующего английского поэта Вивиана Калмбруда: «Бедняга! Он скрепит костями, брэнча на лире жестяной, он клонится к могильной яме адамовою головой» (Цит. по: *Набоков В.В. Стихотворения и поэмы*. М.; Харьков, 1999. С. 439). Но, уязвлённый уже в первом номере Ч жестокой рецензией Г. Иванова, задетый многочисленными отзывами Адамовича, Набоков внимательно читал всё, что было связано с именами его литературных недругов. Об этом говорит рассказ «Уста к устам», где карикатурно изображён эпизод из истории Ч и легко узнаваемы оба «Жоржа»; об этом свидетельствуют набоковские розыгрыши, вроде стихотворения «Поэты» в № 69 СЗ, опубликованного под псевдонимом Василий Шишков с несомненным расчётом на похвалу Адамовича начинающему автору. Вряд ли Сирин мог пройти мимо полемики 1934 г. и «литературного мортуса» Фёдорова.

теля, душевное одиночество, проблемы с публикацией. Всё это лишь повторит полемика 1936 г. Скажет Фёдоров и об отходе парижан «от русских истоков», оглядке на «иностранные авторитеты» [11, 9], т. е. то, что заметит Степун. И призыв Фёдорова, если не обращать внимания на его антипарижский пафос, тоже поразительно напоминает будущее выступление «новоградца»: «Надо работать для *общего русского дела*. Работать в молчании, стиснув зубы. Работать с оглядкой на русских классиков, а не на их искривлённое отражение в западноевропейских литературах» [11, 9]. Но и это выступление, породившее полемику о «столичной» и «провинциальной» литературе на страницах «Меча», было откликом не только на само явление Ч, но и на другое выступление. В 1933 г. на страницах газеты «Россия и Славянство» увидела свет небольшая статья П. Бицилли «Две эмигрантские литературы». Не сослаться на неё молодой прозаик не мог. Не только потому, что многие его пассажи выдают знакомство с этой публикацией. Не только потому, что Бицилли сказал тёплые слова о прозе Фёдорова. Но и потому, что известный учёный, поделив эмигрантскую литературу на «столичную» и «провинциальную», сформулировал насущную культурологическую проблему и дал писателю из Праги твёрдую основу для выступления: статью можно было прочесть как защиту провинциалов. Хотя можно было и совсем иначе.

Выступление Бицилли было спокойным, уравновешенным. Он ни к чему не призывал, никого не собирался ниспровергнуть, он лишь увидел нынешнюю литературную ситуацию глазами разностороннего ученого, не стремящегося к окончательным выводам. Но если попытаться довести его наблюдения до той черты, где могла бы взяться за дело литературная критика, то выводы могли получиться неутешительными. «Пруст, Андрэ Жид несомненно и явно связаны с Толстым и Достоевским. Но читая русских “столичных” писателей, мы, через Пруста и А. Жида, которые так и выпирают у них с каждой страницы, не видим ни Толстого, ни Достоевского; а это значит, что тогда как Пруст и Жид продолжают традицию мировой литературы, их русские ученики из мировой литературы выпадают: их “столичность” оказывается на деле провинциальностью» [13]. В то же время литература «провинциалов» часто сохраняет русскую самобытность, но – этого Бицилли не говорит, однако в его отзыве это само собой подразумевается – она, в сущности, столь же вторична, только уже по отношению к русской классике. Вывод из этих тезисов мог быть самый «газdanовский»: если подходить к молодой эмигрантской литературе с мерками мировой, её просто не существует. И тем страшнее был бы такой критический «результат», что за ним стояла не раздражённая душа непризнанного писателя, но мудрый ум энциклопедиста.

Быть может, потому Бицилли и отказался от жёстких выводов. И даже похвалил нескольких авторов, включая Фёдорова, на которых можно «отдохнуть» от литературы столичной. Но «вспыльчивый» про-

заик из Праги отказаться от жёстких формулировок не мог. И вот ему на страницах «Меча» ответил читатель: в обсуждение темы включился Мережковский. Тотчас с возражениями выступил Философов... Спор не только предвосхитил полемику о молодой эмигрантской литературе, не только рассорил давних союзников, Мережковского и Философова. В нём – красной нитью – проходило всё то же неприятие «провинциалами» позиции Ч, что проявится позже у Степуна и отзовется в полемике 1936 г.

Давний литературный противник Адамовича, Альфред Бём, выступит и в 1934-м, и в 1936-м. Он нацелит острие своей критики против молодых авторов Ч. В статье «Своё и чужое» Бём заметит у них «отрыв от литературной традиции» [13], в статье «Человек и писатель» скажет о «духовном убожестве» молодых парижан [13].

Долгие годы Бём пытался на равных участвовать в многолетней полемике Ходасевича и Адамовича. Стать третьим звеном в этом затяжном споре ему по-настоящему так и не удалось. Ходасевич в критике Адамовича был и острее, и пронизательнее. Да и сам «разжигался» от ответных выпадов Адамовича более, чем от чьих-либо других⁵. Но выступления Бёма высвечивают ещё одну грань полемики 1936 г. В ней – пусть в совершенно особом преломлении – зазвучало эхо долголетнего противоборства двух знаменитых парижских критиков. Сам Ходасевич в статье «Перед концом» вступится за попытки молодых писать «по-новому», противореча своей обычной приверженности «учиться у Пушкина». Неожиданное «созвучие» с Адамовичем вскоре обнаружится и в другом.

«Как можно не видеть, что христианство уходит из мира!» [10, 290]. Фраза Адамовича задела Степуна, чьё выступление подтолкнуло Газданова; статья последнего породила большой спор. Но ведь об истончении и «выветривании» из искусства религиозного начала чуть позже скажет и Владимир Вейдле в книге «Умирание искусства». Согласится с Вейдле и Ходасевич. Его рецензия будет звучать в унисон с той нотой, которая слышна в статье 1936 г.: «Только в послевоенные два с половиной десятилетия художник наконец оказался вполне окружён холодом стратосферической атмосферы, где религиозного кислорода, необходимого его лёгким, уже почти нет» [15]. В конце 30-х по-новому было сформулировано то, о чём много писали в 20-е: кризис сознания и его проявление в самых разных областях жизни и культуры. В статьях П. Муратова, Н. Бахтина, П. Бицилли, К. Мочульского и многих других тема звучала

⁵ Вот как вспоминал об этом сам Адамович: «Однажды, после одного из наших печатных споров... встретив В. Ф., я сказал ему что-то вроде “надеюсь, вы не сердитесь...” Он улыбнулся: “Что вы... подобные споры – одно удовольствие!”» (Адамович Г. На полях книги Ходасевича // Новое русское слово. 1954. 21.11.).

обобщеннее⁶. В центре стоял «человек вообще» или «художник (писатель) вообще».

В полемике 1936 г. все поднятые ранее вопросы коснулись уже не «общих тенденций», но сошлись на одном. В толстовско-газdanовской реплике всё заострилось до предела: писатель перед чистым листом бумаги, мучимый вечным «зачем?».

«Только чудо могло спасти это молодое литературное поколение; и чуда – ещё раз – не произошло». Фраза Газданова запоминалась. Но ведь и писатели старшего поколения переживали то же самое, подчинялись тому же «закону искусства». Бём не без основания заметил: «Кое-кто из писателей старшего поколения очутился в куда более сложных материальных и духовных условиях, чем молодое поколение, и, однако, это не помешало им... создать произведения большой художественной ценности». Перед старшими стояла та же проблема «морального отношения». И здесь «чудо» произошло. О неудаче молодых можно было говорить именно потому, что очевидной была «удача» старшего поколения: оно дало не только отдельные имена, но и *литературу*. Бунин, Шмелёв, Ремизов, Г. Иванов, Цветаева, Ходасевич... Как вопрос «морального отношения» решал каждый из этих писателей, какими путями двигалось их сознание, каким образом находили они для своих произведений новый художественный язык – совсем иная тема. Но то, что поиск был неизбежен, что один и тот же вопрос касался каждого, об этом сказала и толстовская формула, прозвучавшая из уст Газданова, и вся полемика 1936 г.

Литература

1. Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // СЗ. 1936. Кн. 60.
2. Адамович Г. Сомнения и надежды. М., 2002.
3. Адамович Г. СЗ, кн. 60 // ПН. 1936. 12 марта.
4. Осоргин М. О молодых писателях // ПН. 1936. 19 марта.
5. Газданов Г. Мысли о литературе // Новая газета. 1931. 15 апреля.
6. Степун Ф. Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый Град. 1935. № 10.
7. Андреев Н. [Рец.: В. Фёдоров «Суд Вареника»] // Ч. 1931. № 5.
8. Варшавский В. О «герое» эмигрантской молодой литературы // Ч. 1932. № 6.
9. Терапиано Ю. Человек 30-х годов // Ч. 1933. № 7/8.
10. Адамович Г.В. Комментарии. СПб., 2000.
11. Фёдоров В. Бесшумный расстрел // Меч. [Варшава], 1934. № 9-10.

⁶ См.: Муратов П. Антиискусство // СЗ. 1924. № 19; Муратов П. Искусство и народ // СЗ. 1924. № 22; П. Муратов. Искусство прозы // СЗ. 1926. № 29; Бицилли П. «Цивилизация» и «культура» // Звено. 1927. № 205; Бицилли П. Вторичное варварство // Звено. 1927. № 207; Бицилли П. Анти-культура // Звено. 1927. № 210; Мочульский К. Кризис воображения // Звено. 1927. № 2; Бахтин Н. Антиномия Культуры // Новый корабль. 1928. № 3 и т. д. Подобного рода работы Вейдле появлялись, главным образом, в 30-е гг. В 20-е он подходил к этой теме. См.: Лейс Д. <В.Вейдле>. Об историческом романе // Звено. 1927. 20 марта. № 216.

12. Бицилли П. Две эмигрантские литературы // Россия и Славянство. 1933. 4 февраля.
13. Бицилли П. Своё и чужое // Меч. 1934. № 17-18.
14. Бицилли П. Человек и писатель // Меч. 1936. 3 мая.
15. Ходасевич В. Умирание искусства // Возрождение. 1938. 18 ноября.

Ю.В. Матвеева

Корабли и поезда «сыновей» эмиграции

Течёт судьба по душам проводов,
Но вот прорыв, она блестит в канаве,
Где мальчишки, не ведая годов,
По ней корабль пускают из бумаги.

Б. Поплавский

Рвущийся сквозь огонь бронепоезд, бесконечные ползущие составы, салон-вагон командира, переполненные солдатские теплушки, уплывающие вдаль корабли – вот образы, наделённые, как описанная Ю.М. Лотманом карточная игра эпохи рубежа XVIII – XIX вв., «подчёркнутой исторической конкретизацией» и ставшие безусловным центром «своеобразного мифообразования» [1] эпохи Гражданской войны. Пожалуй, в них больше, чем в каких-либо иных вещественных реалиях, отлило себя время, и это понятно, ведь они оказались универсальными, в равной мере близкими красным и белым, военным и не военным, тем, кто остался, и тем, кто навсегда уехал. Вспомним возведённый в ранг государственного символа легендарный крейсер революции, а с другой стороны – канонизированный и не однажды запечатлённый «исход» врангелевских войск:

Дельфины играли вдали,
Чаяк качал простор,
И длинные серые корабли
Поворачивали на Босфор
(Н. Тихонов. «Перекоп», 1922).

В известной повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» и, быть может, в менее известной, но столь же эпохально значимой повести «Салон-вагон» А. Соболя движущийся бронепоезд стал последним оплотом трагически мечущегося героя. Позднее такой же единственной точкой опоры станет салон-вагон и для командарма Гаврилова в «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка. Романтический образ бронепоезда «Пролетарий» в перекрестном сиянии Марса и Венеры возникает в финале «Белой гвардии». Поезда и корабли, работа на паровозе-снегоочистителе, а затем на катере «Шаня» герметично заполняют «сокровенную» революционность платоновского Фомы Пухова. Знаменательным символом окажутся поезда и пароходы в литературе русского зарубежья, особенно в поэзии и прозе так называемого «младшего поколения», где они станут почти экслибрисом, безошибочным опознавательным знаком.

Это было поколение особое, не знавшее надёжной тверди – их инициация, их посвящение во взрослость происходило в обстоятельствах Гражданской войны, и потому реалии этого трагического и в то же время героического времени они в конечном счёте «выбирали из мира на потребу души» (В. Набоков). Несмотря на то, что каждый из них, прозаиков и поэтов, «держал», по характерному выражению Поплавского, свой «метафизический фасон», поезда и корабли, несомненно, принадлежат их общему инвариантному мотивно-образному фонду, так же как принадлежали их общему прошлому.

Рассматривая в одной из своих работ «психофизиологические основы» поэтического комплекса моря, В.Н. Топоров говорит о ситуации, когда «морской» код становится формой «не морского» сообщения, ибо описывает нечто более глубокое и обширное. Причём авторы в этом случае «не стесняются совпадений», ибо у них есть «подсознательное чувство» «органичности и самой “морской” темы, и способа её “разыгрывания”». «В самих описаниях “морского” нередко чувствуется», «как повторное воспроизведение уже некогда реально пережитого соответствующего личного опыта» имеет «не всегда создаваемый психотерапевтический смысл» [2, 579]. Кажется, нельзя подыскать более точной аналогии, более исчерпывающего и внятного пояснения. Однако, придя из личного опыта, корабли и поезда «молодых» авторов эмиграции не окостенели и не слились навеки с героическим, но всё же удаляющимся прошлым. Семантическое значение этих образов, или «поэтического» комплекса (В.Н. Топоров), в парадигме их творчества невероятно расширилось – как в сторону метафизики, так и в сторону культуры. Расширилось до символа житнетворческого, до символа историко-культурного. Попробуем рассмотреть, хотя бы отчасти, реализацию «поэтического» комплекса «поезда-корабли» на примере творчества Б. Поплавского, В. Набокова, Г. Газданова, где эти образы, повторяясь с определённой частотой, не только пронизывают художественное пространство каждого автора в отдельности, но и рифмуют, порой подспудно, их между собой. Кроме того, имена названных авторов для современного читателя фокусируют искания и достижения «молодой» эмигрантской словесности.

Несомненно, человеческий и творческий опыт их был различен – отсюда туманно-романтическая недифференцированность поездов и кораблей Поплавского; с другой стороны, вполне конкретная, вполне узнаваемая определённая, но тоже весьма разная, всежизненных поездов и кораблей у Набокова («величественные» международные экспрессы с их «изумительными» игрушечными копиями, лучшая из которых – «двухаршинная модель спального международного вагона в железнодорожном агентстве на Невском») и Газданова (мечущийся между фронтом и тылом бронепоезд). При этом и экспрессы, и бронепоезд, набрав однажды ход, так никогда и не покинут их творений. «То, что из прежних вещей уцелели только дорожные, и логично, и символично», –

заметит автор «Других берегов», разглядывая кнопки «пятидесятилетнего» «материнского несессера». Отсюда вполне «логично и символично» и то, что «распутанное» в книге памятью Набокова-мемуариста собственное детское путешествие во Францию, «относящееся к 1909-му году», воскрешает и обновляет путешествие его же героя, девятилетнего Мартына Эдельвейса, а воспроизведённое рассказчиком ощущение удивительного «соприкосновения между экспрессом и городом», возникшее в Германии, заставляет оглянуться далеко назад и вспомнить «Машеньку», где это «соприкосновение» было очевидной пространственной доминантой. Так же настойчиво возвращается к своему бронепоезду и Газданов: почти десять лет спустя после Гражданской войны в романе ВК в словах Николая Соседова выплеснется лирическое признание самого прозаика: «Это путешествие всё ещё продолжается во мне, и, наверное, до самой смерти временами я вновь буду чувствовать себя лежащим на верхней койке моего купе» (I, 137). А ещё через десять лет в романе НД всё тот же образ будет неперменной составляющей «беззвучной симфонии мира». Подчеркнём ещё раз, что и у Набокова, и у Газданова поезда (как и пароходы) имеют вполне реалистические очертания, получают зримую детальную разработку. «Международные составы» Набокова досконально им описаны, особенно в «Других берегах» – сначала в статике, как внутреннее устройство гениальной модели в железнодорожном агентстве на Невском, затем в динамике, в непосредственном движении, где важно всё – и смена колеи на границе, и не поддающаяся до конца шторка окна, и «подъёмный столик» с расположенными на нём предметами. Это целый мир, целая жизнь. Таким же ощутимо реальным предстаёт газдановский бронепоезд «Дым» с его бронированными площадками, с установленными пулемётами, со множеством людей его команды. Таковы же их корабли, выплывшие из эмпирики личных судеб – «без романтики и парусов», «чёрные угольные пароходы» (Газданов).

Характерно, что и Набоков, и Газданов сами отчётливо фиксируют точку символизации, тот самый момент или период в жизни героев, когда поезда (пароходы) превращаются для них из однажды прожитого бытового эпизода в символ и метафору судьбы. У Набокова в «Подвиге»: «Вот с того года Мартын страстно полюбил поезда, путешествия, дальние огни и раздирающие вопли паровозов в темноте ночи» [3, 171]. Так железнодорожная поездка девятилетнего Мартына во Францию сделала его способным чувствовать «сосущую пустоту под ложечкой и какую-то общую неустойчивость», которая станет впоследствии главной составляющей его натуры и приведёт в конце концов к роковому путешествию в Зоорландию. Точно так и в ВК герой воспринимает своё «пребывание на бронепоезде» как пророческий символ собственного дальнейшего существования, начало «чувства постоянного отъезда». Аналогичной символизации подвергается у Газданова отплытие на корабле из горящей Феодосии, и особенно – образ Севастополя, в бухту

которого «приплывали и отплывали пароходы» и где особенно «чувствовалось, что мы доживаем последние дни нашего пребывания в России». Причём если бронепоезд закрепляется в сознании и памяти героя как личный символ, то Севастополь с его приплывающими и отплывающими пароходами превращается в символ всеобщий, общенациональный, недаром лирическое «я» сменяется здесь на обобщающее лирическое «мы», и недаром впоследствии, уже спустя годы, огни над Сеной будут вызывать у героя всё ту же ассоциацию: «Мне начинало казаться, что я стою над гаванью и что море покрыто иностранными кораблями, на которых зажжены фонари» (I, 32). Как будто прошлое явилось в настоящем, Россия – в очертаниях Франции.

Интересно, что и у Набокова тот же «поэтический» комплекс, но не «корабельный», а «железнодорожный», лёг в основу обобщающей метафоры русской эмигрантской реальности. И это, конечно, роман «Машенька», самый «железнодорожный» у Набокова, где всё происходит под аккомпанемент проходящего поезда. В самом деле, и организация пространства, и движение сюжета в романе непосредственно связаны с движением поездов. Вспомним, что пансион, где обитал Ганин, модель эмигрантского микрокосма, находился в доме, который «жил» «на железнодорожном сквозняке», а потому не только Ганин, но и другие постояльцы ощущали себя «в стеклянном доме, колеблющемся и плывущем куда-то». Сам же Ганин «не мог отделаться от чувства, что каждый поезд проходит незримо сквозь толщу дома». Жизнь «на железнодорожном сквозняке» – вот она, ёмкая набоковская метафора, схватывающая суть эмигрантского бытия, передающая его эмоциональный колорит. Но эта метафора разворачивается, конкретизируется, дробится: дом Ганина не просто находится вблизи железнодорожного полотна, но расположен так, что с одной его стороны расстилается «веерная пустыня рельс» – символ бесконечных возможностей и вечного пути, а с другой – словно «переступая и дом, и его обитателей», над ним «нависает» железнодорожный мост – символ гибели. При этом окно Ганина, конечно же, «выходило на полотно железной дороги», дразня и обещая «возможность уехать». «Веерная пустыня рельс» – это для него, но вот другие, включая тщетно рвущегося прочь, но в конечном счёте умирающего Подтягина, по разным причинам так и остаются под нависающим мостом. Жизнь «на железнодорожном сквозняке», таким образом, имеет двойную подоплёку: традиционную, в нашей литературе устойчиво закреплённую, где железная дорога ассоциируется с гибельным началом (Л. Толстой, А. Блок), и романтическую, связанную уже с иной эпохой и иным мироощущением, где уходящий поезд связывается с целым спектром сложных душевных переживаний – от «тоски по новой чужбине» до мечты «о вечном возвращении».

Вообще же, романтическая подоплёка и набоковских, и газдановских поездов-пароходов очень сильна. Тому и другому художнику оказался нужен, важен в этих образах особый сплав минора и мажора, ме-

ланхолии и героизма, внешней и внутренней «красивости». Весьма эффектно в этом смысле заканчивается роман ВК – под звук корабельного колокола, который соединяет «огненные края и воду... с прекрасным сном о Клэр». Обнажается романтическая суть «корабельного» символа и в набоковском «Пильграме», где единственной деталью в описании жилища героя стали «несколько увядших фотографий одного и того же корабля», дразнящие «берлинское прозябание» персонажа «призраком пронзительного счастья». Своим героям Набоков и Газданов дарят поразительно схожие жюль-верновские грёзы о парусном корабле, шторме, кораблекрушении, их личной отваге и капитанстве. Именно с этим романтическим идеалом сверяет свое поведение юный Мартын, оробевший перед лицом первой настоящей опасности. Для Соседова же образ «чудесного корабля», который придумал отец, станет памятью о самом отце, а отцовская команда, отданная в пределах «бесконечной сказки», окажется духовным завещанием сыну. Не случайно, когда отец умирает, «чудесный корабль» становится чёрным, мимо него «тяжело проплывают чёрные паруса Летучего Голландца», а команду – «Крепите паруса и ничего не бойтесь! Начинается шторм!» – отдаёт уже сын. Таким образом, и пореволюционная реальность, и ощущение экзистенциальной неустойчивости бытия, и книжная романтика слились в контрапункте кораблей и поездов, объединив миры Набокова и Газданова, внутренне мало схожие и разнонаправленные в своей динамике.

Несколько иначе воспринимаются корабли и поезда Поплавского, который, собственно, и ввёл на них моду, а если не ввёл, то уж во всяком случае много ей способствовал, причём не только своим поэтическим творчеством, но и внешностью, поведением, речами, манерой мыслить и изъясняться. Его костюм, по воспоминаниям Газданова, представлял собой «смесь матросского и дорожного» [4, 59], а одной из главных метафор творчества стал образ «рукописи, найденной в бутылке». В его индивидуальном языке корабли и поезда не столько образы, сколько языковые знаки, мыслительные категории, которые не являются самоцелью, а служат конструированию нового сообщения, формированию нового образа. Подтверждением могут служить дневниковые записи, уже по одной своей жанровой определённости призванные выразить и зафиксировать мысль. Вот, например, как представляется Поплавскому сущностная разница между женским и мужским началом, «музыкальностью» мужчин и немзыкальной гармоничностью женщин: «У них (у женщин. – Ю.М.) великое чувство целой жизни и мудрость избегать лишних поступков. <...> А мужчины видят только паровоз, рвущийся в ночь и ночь» [5, 116]. Этот пример весьма показателен. В отличие от Набокова и Газданова, в творчестве которых поезда и корабли имеют конкретные точки отправления, трансформации из исторического символа в символ экзистенциальный и метафизический, у Поплавского этот «поэтический» комплекс кажется, на первый взгляд, полностью лишённым всякой эмпирической первоосновы, изначально метафизиче-

ским. Его личный человеческий опыт (а все трое из Крыма до Европы географически проделали примерно один маршрут) остаётся словно за скобками, за гранью творчества, в предтворчестве. Корабли и поезда, буквально наполняющие его поэзию, а потом и прозу, не имеют исторической прописки, зато имеют подчёркнуто культурную, литературную традицию – французские «проклятые поэты» и русские символисты, главным образом – А. Рембо и А. Блок. Дыхание французских декадентов и русских символистов ощутимо, конечно, и у Набокова, и у Газданова. Не случайно ведь (коль скоро речь идёт об образах вполне конкретных) перевёл Набоков «Пьяный корабль», а у Газданова ключевой мотив путешествия, что отмечено и хорошо показано Е.Г. Фоновой [6], словно пропитан бодлеровским началом (рассказ «Бомбей», к примеру, вообще имплицитно повторяет сюжет «Плавания»). И всё же это вполне конкретные, чаще всего осознанные литературные включения, хоть и обладающие, без сомнения, мощным полем магнетизма.

У Поплавского всё иначе. С Рембо его сравнивали неоднократно, а современники ощущали здесь связь самую непосредственную: «его обожаемый Рембо» (Г. Адамович); «Рембо, которого Поплавский едва ли не “боготворил”» (А. Бахрах). В самом деле, точек соприкосновения, биографических и духовных, с Рембо у Поплавского множество: непреодолимое одиночество, одержимость духом скитаний, скандальная слава в «культурных кругах», устремление от стихов к прозе, причём совершенно необычной, даже непонимание со стороны матери то же, те же богемные пороки – кокаин и алкоголь, та же преждевременная изношенность земного бытия, та же загадочная условность границ меж творчеством и жизнью и та же недоговорённость, недоволощённость в жизни и литературе. Тема странствия, отъезда, плавания наряду с темой музыки стала одним из тех незримых проводов, по которым духовная энергия, исходящая от Рембо, передавалась Поплавскому. По крайней мере, здесь достигается почти абсолютное мироощущенческое и художественное совпадение. Корабль, паровоз, отъезд у Рембо – изначально символические реалии, доставшиеся от романтиков. Всё это для него, как позднее для русского монпарнасца Поплавского, знаки уже сложившегося языка, через них он изъясняет себя: «Довольно того, что познал. Станции жизни. – О, эти Видения и Гул! Отъезд среди шума и новой любви!» – это из «Озарений» [7, 258]. Ещё более напоминает Поплавского своей туманной меланхоличностью метафора из письма Полю Демени о ясновидении: «Романтики первого поколения были ясновидцами... обработка их душ начиналась случайно: паровозы, брошенные, но под горячими парами, некоторое время ещё несущиеся по рельсам» [7, 295]. Возникает ощущение, что сам тип такого мышления, где образы служат истолкованию напряжённой мысли, наследуется Поплавским. Конечно, его категориально-образный аппарат значительно шире: дирижабли, воздушные шары, мачты, флаги, падающий снег, мадонны и ангелы, отшумевший праздник – устойчивые личностные архе-

типы в его творчестве. И всё же корабли и поезда занимают среди них место особое. По-видимому, ассоциативная подоплёка именно этих образов точнее всего выражала основную эмоциональную ауру поэта, характеризовала её колорит: «И казалось, в воздухе, в печали, // Поминутно поезд отходил». Вся поэзия и проза Поплавского под знаком этой невыразимой и непреодолимой печали. И у Набокова, и у Газданова она есть, но есть и другое – «великолепное шатание по свету» (Набоков), надежда «найти новые возможности и новые страны» (Газданов). У Поплавского более нет ничего. Его корабли и поезда несут лишь безнадёжность, иногда восторг этой безнадёжности, и даже если герои первого варианта романа «Аполлон Безобразов» всё-таки попадают на крейсер «Инфлексибль», их плавание заведомо обречено. Так часто и поразному воспроизводит Поплавский ситуацию отъезда или кораблекрушения. Например, как ситуацию сюжета: «Гамлет, Ты уезжаешь, останься со мной» («Гамлет»), «Мы погибали в таинственных южных морях» («Рукопись, найденная в бтылке»); как метафору: прощаясь со своими вещами и навсегда покидая дом своего дяди, Тереза, «как при кораблекрушении, во сне закрыла дверь своей комнаты». Отсюда многочисленные отсылки к Рембо, Бодлеру, Блоку: развёрнутой реминисценцией, интегрирующей «Пьяный корабль» и «Плаванье», является финальное путешествие героев «Аполлона Безобразова» (в первом варианте романа), перифразом блоковского «Девушка пела в церковном хоре» кажется стихотворение «Мальчик смотрит, белый пароходик», самые разнообразные отголоски стихотворений Рембо, Бодлера, Блока, в том числе и вышеназванных, можно найти в лирике и прозе Поплавского не однажды.

Вообще, корабли-поезда у Поплавского – образ-рефрен. Это чувствуется, когда «насквозь» читаешь сборники его стихов, в «Аполлоне Безобразове», где конденсировались основные темы и мотивы поэзии. Упоминания о кораблях и поездах кажутся здесь ритмически спланированными – как будто автор не может надолго выпустить из вида эти притягательные для него образы. Находятся ли герои во время дождя внутри монпарнассского кафе – они «погружались во мрак, как будто тонули, забытые в трюме океанского парохода»; зовут ли их на эмигрантскую вечеринку – там «слышится свист бронепоезда»; идут в Ротонду, а тратят оставшиеся три франка, чтобы прокатиться в вагонах бутафорской железной дороги; гуляя по Парижу, слышат «тяжёлое дыхание поездов, которые через весь город везут цветы и капусту на центральный рынок»; начинающееся утро превращает «крест» первых проблесков солнца «в стройную мачту с перекладинами, на которой медленно приближались бледно-золотые паруса». Совместная жизнь героев симметрично делится в романе на жизнь в заброшенном особняке на окраине Парижа и в швейцарском замке, но если особняк «выходил прямо к выбоине окружной дороги, где через равномерные промежутки времени с шумом проносился поезд» [8, 141], то швейцарское существование

скреплено столь же размеренным появлением парохода: «И только раз в день к вечеру далеко от берега проходил белый колёсный пароход с большим швейцарским флагом на корме» [8, 170]. Само движение повествования, хронотоп романа насквозь пронизаны присутствием поездов и кораблей, которые являются одновременно и декорацией действия, и сокровенным символом всего происходящего.

Именно так, амбивалентно – с точки зрения внутреннего герменевтического смысла и внешнего зримого присутствия – можно, по-видимому, воспринимать поезда и пароходы «сыновей» эмиграции, в творчестве которых этот «поэтический» комплекс стал чуть ли не самым эмблематичным благодаря своей удивительной полисемантичности – вписанности в пространство жизни, культуры, всеобщего архетипического мышления.

С другой стороны, эмблематичность этих образов связана ещё и с тем, что они, по-видимому, обладали огромной дифференцирующей силой – поколенческого отбора, поколенческого мышления. У большинства «молодых» авторов зарубежья оно было развито сильно. И даже Набоков, всегда открещивавшийся от всяких принадлежностей и коллективных тенденций, так или иначе его признавал (весьма показательна в этой связи данная Набокову оценка Берберовой, соединившей в своём кульминационном выводе слова «поезд» и «поколение» – «его царский поезд» символизирует жизнь поколения [9, 371]). Конечно, и у «старших» были свои пароходы и поезда, но даже у Бунина, по своей лирической сути и экзистенциальной силе наиболее близкого «молодым», это совсем иные образы – или более подсобные, или же, напротив, более аллегорические, – центр тяжести его мироощущения не в них. Безошибочно почувствовал это Газданов, когда в одном из лирических пассажей НД провёл границу, разумеется, от лица героя, между мирочувствованием своих сверстников и той устойчивой картиной мира, которая была создана поколениями предыдущими, противопоставив «необыкновенные», но ставшие реальностью для героя обстоятельства революции – «отъезды, путешествия в пароходных трюмах или на палубах, чужие страны» – тому, что он «давным-давно, точно в прочитанной книге», «привык себе представлять»: «старый дом, с одним и тем же крыльцом и той же входной дверью, теми же комнатами, той же мебелью... медленное очарование семейной хроники» (I, 599). Именно это «очарование семейной хроники» так дорого было художникам старшего поколения – от Бунина до Шмелёва и Ремизова, но таким далёким оказалось для молодых. Им досталось «нечто резко противоположное». Поэтому поезда и пароходы стали для них не только воплощением метафизической тоски и собственной судьбы, но и неким эстетическим символом, интуитивно угаданным знаком, укрывающим суть их общей инакости по отношению к «старшим», ко всей позитивистской классической традиции вообще, инакости, которая могла сложиться и существовать лишь

в «особенной бледно-голубой атмосфере высокого европейского стоицизма» [8, 153].

Литература

1. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т.2.
2. Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
3. Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2.
4. Газданов Г. О Поплавском // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993.
5. Поплавский Б. Из дневников // Звезда. 1993. №7.
6. Фонова Е.Г. Мотив путешествия в творчестве Бодлера и Газданова // Газданов и мировая культура. Калининград, 2000.
7. Рембо А. Пьяный корабль: Стихотворения. М., 2000.
8. Поплавский Б. Аполлон Безобразов // Поплавский Б. Собр. соч.: В 3 т. М., 2000. Т.2.
9. Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. М., 1996.

II. ПАРАЛЛЕЛИ

Л.И. Сараскина

«Мы учимся его глазами видеть...» (Достоевский в оценках и переоценках писателей русской эмиграции)

Осенью 1921 г. Республика Советов отмечала – на фоне четырёхлетнего юбилея революции – столетие со дня рождения и сорокалетие со дня смерти Ф.М. Достоевского. Нельзя сказать, чтобы юбилей классика воспринимался как всенародный праздник. Тем не менее он стал куда более значительным явлением, чем любые официальные церемонии: ибо наступило время отчёта и осмысления. Обширная юбилейная литература 1921 г. – это доклады и выступления Бердяева, Вышеславцева, Айхенвальда, Луначарского, Чулкова, Грифцова, Бродского на вечерах памяти в Петербурге, в частности в Вольной Академии духовной культуры. Это лекции Аскольдова, А. Белого, Адрианова, Волынского, Пумпянского, Сорокина, Шкловского, Штейнберга, Эйхенбаума, Иванова-Разумника, Форш, Абрамовича, Векслера, Мейера. Это уникальное петербургское издание «Достоевский», вышедшее 12 ноября 1921 г., – Однодневная газета Русского библиологического общества. Это выставка рукописей писателя из архива А.Г. Достоевской в Историческом музее, выступление Горького в «Доме Искусств», а А.Ф. Кони – в Институте книговедения; первоклассные работы о Достоевском – Анциферова, Голлербаха, Гроссмана, Долинина, Карсавина, Оксмана, Тынянова. Это подготовка к публикации важнейших «Документов по истории литературы и общественности», содержавших «усекновённые» главы с «Исповедью Ставрогина».

Юбилейный 1921 год стал одним из самых богатых в изучении наследия Достоевского, независимо от отношения к этому наследию. В Харькове появился отклик «Памяти великого врага» [1], «мучительным» назвали юбилей в Казани [2], вполне торжественно отметило юбилей философское общество при Донском университете [3], вполне научным было заседание в Краснодарском педагогическом институте [4], вполне лояльным к писателю выглядел юбилейный сборник в Хабаровске [5].

Из всего этого богатства литературы о Достоевском – лекций, докладов, откликов, серьёзных научных публикаций – я хотела бы отметить статью В. Переверзева «Достоевский и революция. (К столетию со дня рождения)», напечатанную в только что созданном органе Госиздата, журнале критики и библиографии «Печать и революция».

«Столетний юбилей Достоевского нам приходится встречать в момент великого революционного сдвига, в момент катастрофического разрушения отжившего старого мира и постройки нового. Хронологически Достоевский принадлежит старому миру. Казалось бы, день его юбилея будет днём, который оторвёт нас от живых острых тем, от современности, чтобы отдать дань уважения великому деятелю прошлого, а затем поспешить вернуться к текущей жизни, её властным запросам. Так оно и было бы в отношении ко всем нашим классикам, начиная с Пушкина и Гоголя и кончая Толстым. Но не так обстоит дело в отношении к Достоевскому. Писатель 40-х годов, сверстник Тургенева, Писемского, Салтыкова, Толстого – он чужой среди них. Его язык, его думы и чувства лишь механически связаны с эпохой 40-х годов. <...> Органического родства нет здесь. Недаром для критиков самых тонких, даже корифея критики 40-х годов Белинского, Достоевский остался неясной, непонятной фигурой. Чужой среди писательской плеяды классиков, Достоевский по стилю и духу близок популярнейшим писателям начала XX века, и в произведениях Горького, Андреева, Арцыбашева, Сологуба продолжается разработка тех же мотивов. <...> Можно сказать, что вся современная художественная литература идёт по стопам Достоевского, как литература классическая шла по стопам Пушкина. Достоевский – всё ещё современный писатель; современность ещё не изжила тех проблем, которые решаются в творчестве этого писателя. Говорить о Достоевском для нас всё ещё значит говорить о самых больных и глубоких вопросах нашей текущей жизни» [6, 1]. «Всё сбылось по Достоевскому», – писал в этой же статье Переверзев, имея в виду революцию: Достоевский знал о ней больше, чем радикальнейшие из радикалов, «и то, что он знал о ней, было мучительно и жутко, раскалывало надвое и терзало противоречиями его душу» [6, 8-9].

В те же юбилейные дни на торжественном заседании в парижском театре *Vieux Colombier* (Старая голубятня) выступал Бальмонт, ответивший на приглашение словами: «Достоевского... считаю провидцем и не только величайшим писателем, но и величайшим человеком, звёздной вехой не только целого народа, но и целой эпохи» [7, 20]. Трудно представить, сколь злободневно звучали эти слова в 1921 г. Столетие Достоевского совпало с катастрофой русского государственного и национального бытия. Оно ознаменовалось также и двумя знаковыми, символическими событиями, связанными с судьбой русской литературы. Седьмого августа 1921 г. скончался Блок, требуя в предсмертном бреду отыскать все до единого экземпляры поэмы «Двенадцать» и сжечь их. «За создание “Двенадцати” Блок поплатился жизнью. Это не красивая фраза, – писал позже Георгий Иванов, – а правда. Блок понял ошибку “Двенадцати” и ужаснулся её непоправимости. Как внезапно очнувшийся лунатик, он упал с высоты и разбился. В точном смысле этого слова он умер от “Двенадцати”, как другие умирают от воспаления легких или разрыва сердца» [8, 165].

За четыре дня до смерти Блока, 3 августа, был арестован Николай Гумилёв. Через три недели в расцвете жизни и таланта, тридцати пяти лет от роду он, а с ним еще 60 человек, участников процесса по делу В.Н. Таганцева, были расстреляны.

Блок и Гумилёв ушли из жизни, разделённые взаимным непониманием. Они считались и являлись антиподами – в стихах, вкусах, мировоззрении: «левый эсер» Блок, всю жизнь мечтавший о революции и прославивший в «Двенадцати» мировой пожар, и «монархист» Гумилёв, считавший революцию синонимом зла и варварства. Блок, написав «Двенадцать», вторично распял Христа и еще раз расстрелял Государя, считал Гумилёв. Противоположные во всём, они то глухо, то открыто враждовали, но погибли одновременно одинаково трагической смертью.

Тот август стал, кажется, последним рубежом: умирал старый Петербург, кончалась его особая власть над людьми и над историей целого народа, завершался круг российских судеб и целая эпоха. Она началась ломоносовской одой государыне императрице Анне Иоановне «На взятие Хотина» (1739) [9, 77], а кончилась августом 1921 г. «Всё, что было после ...было только продолжением этого августа: отъезд Белого и Ремизова за границу, отъезд Горького, массовая высылка интеллигенции летом 1922 года, начало плановых репрессий» [10, 157-158], – писала Н.Н. Берберова, имея в виду двухсотлетний период русской литературы.

Тот август показал: люди, застигнутые наводнением и ожидающие на клочке твёрдой почвы, что «упадёт вода», ждут напрасно. В первые годы большевизма верой, что «вода упадёт», что можно отсидеться на безопасной тверди, переждать и перетерпеть, жила вся Россия. Но, как замечательно скажет Г. Иванов, «все ждали, терпели и... незаметно привыкли к тому, что капля за каплей убывает кругом реальная жизнь и на смену ей... вступает в права зловещая советская фантастика» [8, 353].

Русские писатели уезжали сами или были высланы из страны, находясь в состоянии жестокого раскола, – такого же или ещё большего, чем между Блоком и Гумилёвым. Только спустя полвека придёт в литературу понимание того, что они не исключали, а дополняли друг друга, что разъединяло их временное и второстепенное, а в основном, в главном, они братски сходились – жили поэзией, беззаветно, мучительно любили Россию, ненавидели ложь и притворство, были невольниками той «метафизической чести», во имя которой таки дошли до гибельного конца.

Напомню, что за полвека до рокового рубежа Достоевский собирался писать статью, обращённую к читателям «Дневника писателя»: «Тут мысль, всего более меня занимающая: “в чём наша *общность*, где те пункты, в которых мы могли бы все, разных направлений, сойтись?” Но, обдумав уже статью, я вдруг увидал, что её, *со всею искренностью*, ни за что написать нельзя; ну, а если без искренности – то стоит ли писать? Да и горячего чувства не будет» [11 (29-II), 79]. В этом: «Ни за что написать нельзя» – была не только субъективная честность Достоевского, но и ясное представление о состоянии русского общества. Статья так и

не была написана ни тогда, в 1876 г., ни позже, и теперь рассеянные по всему свету русские писатели находили общность в своей литературной родословной, и прежде всего в комплексе смыслов, именуемом «Достоевский». И потому не могли не видеть, что интеллигенция в России до основания, до костного мозга поделена надвое, что нет ценностей, которые уважались бы всеми, что само понятие духовного компромисса носит в русском сознании печать мелкой подлости, а значит, исчезает надежда на единую и неразрывную духовную цивилизацию, национальный прогресс.

Достоевский казался теперь вещим сном о России и мог действительно присниться во сне. Так приснился он Берберовой, и она запишет, как за шахматной доской она и Достоевский рассуждают о возможности предвидеть партию и невозможности сделать выкройку будущего [10, 63-64]. Жизнь – и та, которой жила эмиграция, и та, которой жила Россия, – будто начиталась Достоевского, говорила на его языке, оставалась в плену его тем, мотивов, споров. Эпопея Шмелёва «Солнце мёртвых» сравнивалась с «Записками из Мёртвого дома» – здесь просматривалась очевидная параллель, единые художественные координаты. Тема человекобожества и кирилловского своеволия разрабатывалась в произведении Георгия Пескова (псевдоним Е.А. Дейши) «Злая вечность». С Достоевским же сравнивали городские романы Ремизова. «“Человек человеку бревно”, – сказал когда-то Ремизов, и это и есть тайная человеческая тема всего его творчества. Здесь он соприкасается с Достоевским» [12, 178], – писал Г.П. Струве, историк эмигрантской литературы. В статье «О новых русских людях» Г. Иванов настойчиво повторял имя и отчество своего героя Боранцевича Петра Степановича, чтобы читатель не ошибся в своих ассоциациях с роковым персонажем Достоевского. И вообще: Достоевский для подавляющего большинства – словно единица измерения жизни русского писателя. Так, Ходасевич, откликаясь на смерть Поплавского, писал о нищете как о биче поэтов: «Дневной бюджет Поплавского равнялся семи франкам... Достоевский рядом с Поплавским был то, что Рокфеллер рядом со мной» [12, 210].

Но, разумеется, Достоевский не был для них просто словом из бытового обихода – в том смысле, в каком говорится: а свет в ванной Пушкин тушить будет? Достоевский был единицей измерения смысла, сути вещей, вектором духовной проблематики. Для большинства русских писателей-эмигрантов Достоевский, русский скиталец и странник по духовным мирам, у которого никогда не было своей земли и уютного дворянского гнезда, стал духовной родиной. «Теперь, когда мы потеряли своё отечество, для нас, как и для всяких изгнанников... бесконечно дороги наши пророки. Именно они спасают нас от отчаяния... благодаря им “вперёд глядим мы без боязни”» [13, 248] – таким было общее настроение. Писать о Достоевском стало потребностью. Так, А.З. Штейнберг закончил свою книгу признанием: «Мы все понемногу начинаем

говорить по Достоевскому и, главное, учимся его глазами видеть. Когда мы совсем научимся, вокруг нас станет светлее и проще» [14, 143-144].

У писателей-эмигрантов возникла потребность *опознавать* Достоевского по словам и смыслам, пользоваться его языком. Так, Берберова писала, как волнует ее чтение дневников Блока: «Любовь, вернее, жалость к дальнему, отвращение и страх к ближнему, тяжёлое чувство острой вины, непоправимости... сливались в тоске всеобщего бессилия» [10, 114]. Глубокая тоска общего бессилия сопровождала писателей русской эмиграции в самые тяжёлые 20-е и 30-е. С глубокой тоской принимались решения – *где* и *как* дальше жить. После смерти Блока и Гумилёва как-то сам собой встал вопрос – что значит «уцелеть»? Никто из тех, кому предстояло уехать, не мог предвидеть гибель Мандельштама, смерть Клюева, самоубийство Есенина и Маяковского, политику государства на уничтожение образованного слоя русских людей. Никто не думал о предстоящих двадцати годах молчания Ахматовой, зловещем конце Горького. Но все помнили вещие слова: «Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов» [11 (10), 322].

И они увидели, ещё до своего бегства, или отъезда, или высылки, что понижение уровня есть уничтожение и что приходит оно не простым путем, а извращённо сложным – через цветение и расцвет, то есть люди цвели и гибли одновременно. Самые чуткие из них интуитивно понимали, как планомерно и ритмично работает машина уничтожения, поражая даже и тех, кто верой и правдой служит режиму, кто поспешил принять лозунг о снижении культуры. «Высшие способности изгоняют или казнят» [11 (10), 322], – помнили они из Достоевского; и вот свидетельствовала Берберова: «Уничтожение пришло не лично каждому уничтоженному, но как уничтожение групповое, профессиональное и плановое... Литературная политика была частью политики общей... И в итоге были уничтожены люди, рождённые около 1880 года, люди, рождённые около 1895 года, и люди, рождённые около 1910 года» [10, 178].

Собственно говоря, мучительный вопрос: оставаться в России, уезжать в эмиграцию, просить разрешения вернуться в Россию уже из Европы (в начале 1923 г. советские власти жёстко поставили вопрос о возвращении) – решался тоже в терминах Достоевского. В высшей степени характерен случай с А. Белым: когда в 1923-м стало известно, что возвращаются Гершензон, В. Шкловский, Пастернак, А. Толстой, решил ехать и Белый. На прощальном обеде он провозгласил, что уезжает, дабы быть распятым за всю русскую литературу – за присутствующих. 23 октября 1923 г. сел на поезд Берлин – Москва. Провожавшая его Вера Лурье рассказывала: в последнюю минуту он вдруг выскочил из поезда, бормоча: «Не сейчас, не сейчас, не сейчас!». «Это напомнило мне, – напишет Берберова в “Курсиве”, – сцену в “Бесах”, когда Верховенский входит к Кириллову и тот в тёмном углу повторяет: “Сейчас, сейчас,

сейчас”. Кондуктор втянул Белого в вагон уже на ходу. Он старался ещё что-то крикнуть, но ничего слышно не было» [10, 199].

Те, кто тогда остались «невозвращенцами», стали «апатридами», людьми без родины, не имеющими права работать на жалованье, принадлежать к пролетариям или служащим, иметь постоянный заработок. Они могли работать только «свободно», то есть «сдельно». Потерпев национальную катастрофу в своей стране, они стали свидетелями страшных лет. В 1932-м Георгий Иванов напишет: «На вопрос – что такое современность, мы можем ответить точно. Нравится нам это или нет, мы должны признать, что современность – не столько английский парламент, сколько германский хаос, не Ватикан, а фашизм, не новые мирные демократические республики, а огромное, доведённое до предела страданий и унижений планетарное “перекати-поле”, где как клеймо на лбу горят буквы СССР. Ватикан, английский король, демократия, вековая культура, правовой порядок, совесть, уважение к личности – все это, скорее “обломки прошлого”. <...> Хозяева жизни – Сталин, Муссолини, Гитлер. Объединяет этих хозяев, при некотором разнообразии форм... совершенно одинаковое мироощущение: презрение к человеку» [8, 561].

На глазах русских «апатридов» мир скатывался к безграничному деспотизму: из всех социальных фантазий Достоевского эта воплощалась прямо на их глазах, демагогия и произвол становились новым словом старой Европы. «На её карте Англия, Франция, Германия и Россия. В одной правят дураки, в другой – живые трупы, в третьей – злодеи, в четвёртой – злодеи и чиновники... начинается политический и культурный термидор, который будет длиться, с краткими перерывами, четверть века. В одном из перерывов будет война, когда – погибнет каждый десятый» [10, 267]. «Европейской ночью» называет В. Ходасевич свою последнюю книгу. Он пишет об умирании искусства и о среднем европейце, хуже первобытного дикаря отчуждённом от искусства, об иссякновении религиозного кислорода, о нравственном остывании Европы.

Подтверждалось и ещё одно – из самых худших – подозрений Достоевского в отношении старой Европы: полное равнодушие к русской судьбе вообще, и к судьбе русской культуры в частности. «В то время на всём западном мире не было *ни одного* видного писателя, который был бы “за нас”, то есть который бы поднял голос против преследований интеллигенции в СССР, против репрессий, против советской цензуры... против железного закона социалистического реализма, за неповиновение которому шло физическое уничтожение русских писателей» [10, 270]. Старшее поколение – Г. Уэллс, Р. Роллан, Б. Шоу – были целиком за «новую Россию», за «любопытный опыт», ликвидировавший «ужасы царизма», за Сталина против Троцкого, как прежде оно было за Ленина против других лидеров русских политических партий. Старшее поколение – с Драйзером, С. Льюисом, Э. Синклером, А. Жидом (до 1936 г.), С. Цвейгом – во всех вопросах было на стороне компартии против оп-

позиции. Среднее поколение – Хемингуэй, П. Валери, В. Вулф – было просто безразлично к тому, что происходит в России и с Россией. Кумир молодёжи Ж. Кокто писал, что диктаторы способствуют протесту в искусстве и без протеста искусство умирает. Ни на одно из писем протеста, которые вырывались из-за железного занавеса, ни разу, вплоть до войны, не откликнулся ни один писатель мира, ни одна газета, ни один журнал. И вся «левая» печать Европы стояла на позициях газеты «Правда». Русские писатели-эмигранты прилагали максимум усилий, чтобы к положению дел в Москве прислушался Запад, чтобы подпольные голоса из Москвы были услышаны, но их никто не слушал, им неизменно отвечали: вы потеряли ваши фабрики и заводы, доходные места, текущие счета. Мы вам сочувствуем, но дела с вами иметь не хотим. В 1928-м Бальмонт и Бунин написали обращения к «совести» французских писателей, но Р. Роллан ответил им отповедью: «Бальмонт и Бунин, я вас понимаю, ваш мир разрушен, вы – в печальном изгнании... Но почему вы ищите себе союзников среди ужасных реакционеров Запада, среди буржуазии и империалистов? Высокие умы ездят в Россию и видят, что делается там... Учёные лихорадочно работают... На вашей родине больше писателей и читателей, чем у нас... Меня и в моей собственной стране тоже мучила цензура... И всё-таки человечество идет вперёд». Принятые во французских литературных кругах Мережковский и Гиппиус «бестактно ругали большевиков» (полагалось их хвалить) и неизменно слышали в ответ: русская революция – ужасно интересный опыт, случившийся в экзотической стране, западного мира это не касается. К тому же, как известно, торговать можно и с канибалами. Бернард Шоу в 1931 г. съездил к Сталину на поклон; вернувшись в Англию, написал книгу «The Rationalization of Russia», в которой объявил, что преследования интеллигенции в СССР давно кончились. И были люди, впечатлявшиеся такими заявлениями, возобновлявшие свои советские паспорта, не терявшие надежду на возвращение: таким был Замятин почти до самой своей смерти в 1937 г., таким был Вяч. Иванов.

Несомненно, вопрос о читателе был самый болезненный. «Никакие Бенкендорфы и никакие Победоносцевы не могли, как ни старались, низвести русскую литературу до желанного уровня “семейного чтения”» [8, 561], – писал Г. Иванов в программной статье 1931 г. «Без читателя». Но в эмиграции литература мягко, незаметно для себя, на тормозах, переставала быть сколько-нибудь на уровне России в её мировом значении. Причиной поразительного оскудения, которое воспринималось самими писателями как свершившийся факт, была та, что она всеми силами старалась быть похожа на эмигрантского же читателя. Они сознавали драму литературы в изгнании – эклектизм, отсутствие стиля, соответствовавшего содержанию, давление старых форм. Проза Цветаевой не была понята, Поплавского прочли после его смерти, Ремизова не любил никто, и лучший из потенциальных эмигрантских читателей П.Н. Миллюков, писавший свои исторические рассуждения и передовые

статьи, жаловался: дескать, окончил гимназию, окончил университет, а Цветаеву не понимает.

Не менее поразительными можно считать те писательские признания, что адаптация к западной жизни и к западному читателю требовала... освобождения от Достоевского. Об этом прямо и откровенно написала Берберова, которой удалось адаптироваться лучше и жёстче других. «Достоевский в эти годы подавил меня сверх всякой меры. И я вышла из него только для того, чтобы пуститься в более лёгкую литературу – как бы назло ему» [10, 402-403]. К концу 30-х усиливается катастрофическое ощущение полного разрыва поколений и культурных традиций. XX в. перечеркнул старое понятие прогресса как прямой восходящей линии. Понять это Берберовой с «мышкинской ясностью» помогают дневники Достоевского 1877 г., его переписка с Ковнером. «Достоевский сошёл бы с ума от Чехова, а Чехов от нас. Все вместе они зажали бы нос и закрыли бы глаза от нашего “безобразия”» [10, 472].

«Всю жизнь я считал Достоевского выше всего, что написано людьми, гениальнее и проникновеннее всего» [10, 539], – признавался Г. Иванов уже в начале 1950-х, но с горечью убеждался, что всеми «признанные пророчества» Достоевского о России и народе-богоносце не оправдываются, что куда более убедительно звучит знаменитое, но подзабытое пророчество Победоносцева: «Не такие царства погибали». «Нашу духовную культуру... заплевали и уничтожили, нас выбросили в пустоту, где, в сущности, кроме как... “хоронить своих мертвецов” – вроде моей поэзии – ничего не остаётся». И в этом смысле, считал он, Россия, пусть и освобождённая, «непоправима». На «племя младое незнакомое» он смотрел, как на лопух в оранжерее, где выбиты все стёкла, где мусор разорения. «Их вырастили в обезьяннике пролетариата – с чучелой Пушкина вместо Пушкина, какого знаем мы, с чучелой России, с гнусной имитацией... всего, что было истреблено дотла и с корнем вырвано» [10, 539]. И тем не менее другого языка символов и смыслов, чем язык Достоевского, у него не было. Скептически отзываясь о современниках, даже и весьма превознесённых, Иванов писал, что относится к ним, как Грушенька Достоевского: «А я вам, барышня, ручку не поцелую» [8, 636].

«Достоевский и есть та величайшая ценность [хочется добавить, и та самая *общность*], которой оправдывает русский народ своё бытие в мире, то, на что может указать он на Страшном Суде народов» [15, 238], – это высказывание Бердяева 1923 г. с годами только набирало силу – для тех, разумеется, кто хотел оставаться русским писателем.

Завершая неизбежно краткий обзор, скажу ещё раз о той самой пресловутой *общности*, какой никакими усилиями не удавалось достичь русским писателям-эмигрантам при жизни. Загадка имела нерадостную разгадку: лишь уходя в вечность, изгнанники прекращали не только своё бытие, наполненное одиночеством, беспощадными литературными войнами, борьбой за существование и за место в литературной иерар-

хии, но и сам факт изгнания. Как писал Г. Иванов в некрологе «Памяти И.А. Бунина», «смерть, вырвав Бунина из нашей среды, вернула его в вечную, непреходящую Россию. И Бунин отныне принадлежит эмиграции не больше, чем любое имя славного прошлого нашей несчастной, великой Родины» [8, 611]. Должен был произойти поистине геологический переворот, чтобы вся разделённая русская литература собралась вместе в составе единого тела.

Литература

1. *Рожицин В.* Ф.М. Достоевский: К 100-летию со дня рождения. Памяти великого врага // Коммунист (Харьков). 1921. 12 ноября.
2. *Никифоров А.* Мучительный юбилей: К 100-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского // Вестник просвещения ТАССР. [Казань]. 1921. № 6-7.
3. *Отчёт* о деятельности философского общества при Донском университете за 1921 учебный год // Известия Донского госуд. ун-та. 1921. Кн. 1.
4. *Неразгаданный* [информация о заседании Краснодарского педагогического института в память 100-летия со дня рождения Достоевского] // Красное знамя. 1921. 17 ноября.
5. *Неистовые слова.* 1821-1921. Юбилейный литературный сборник в память 100-летия со дня рождения Достоевского. Хабаровск: Зарницы, 1921.
6. *Переверзев В.* Достоевский и революция: К 100-летию со дня рождения // Печать и революция. 1921. № 3.
7. *Бальмонт К.Д.* О Достоевском // Русские эмигранты о Достоевском. СПб, 1994 [ред. врезка С. Белова].
8. *Иванов Г.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. М., 1994.
9. *Белинский В.Г.* Русская литература в 1843 г. // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 8.
10. *Берберова Н.Н.* Курсив мой: Автобиография. М., 1996.
11. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 – 1989.
12. *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании. Париж. М., 1996.
13. *Спекторский Е.В.* Достоевский как публицист // Русская мысль. [Прага – Берлин]. 1924. Кн. 11-12.
14. *Штейнберг А.З.* Система свободы Ф.М. Достоевского. Берлин, 1923.
15. *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923.

Л.Н. Рягузова

Поэтика аллюзий и реминисценций в критике П.М. Бицилли

Проблема генезиса и «духовной генеалогии» творчества русских писателей поставлена в трудах П.М. Бицилли в историко-литературном и теоретическом аспектах. История всякого искусства определяется им как история «влияний», и чтобы понять, о чём говорит поэзия данного момента, надо вслушаться прежде всего, какие уже знакомые голоса звучат в ней [1, 453]. Название неопубликованной работы – «Заметки о лексических и тематических совпадениях у русских авторов-классиков» (1952 – 1953) – может быть заявлено как одно из центральных направле-

ний научных исследований учёного. Проводя аналогии с современной критикой, Бицилли называют среди тех, кто предвосхитил теорию интертекстуальности. Теоретические принципы его раскрываются в концепции «усвоения» в рамках сравнительно-исторического и функционально-структурного направлений, определившей методику и опыты изучения литературных явлений, приёмы сравнительного анализа, выяснение литературных параллелей и взаимовлияний. Она была для исследователя не самоцелью, а ступенью, которая позволяла глубже выявить индивидуальное начало творчества автора, проникнуть в «собственную идею» произведения, его «самодовлеющий замкнутый мир». По характеристике Бицилли, у каждого художника есть свои «родимые пятна», свои clichés, повторяющиеся особенно часто слова, образы, словосочетания, свидетельствующие о его видении жизни, его «навязчивой идее», его «творческом комплексе» (т. е. строгой мотивированности словоупотребления, единстве символики и композиционного плана произведения). К примеру, одна из таких «constantes» у Чехова – образ отражающихся на кресте (или окнах) церкви вечерних – реже утренних – лучей солнца [1, 221].

Учёный разграничивает сознательное копирование и безотчётное припоминание при рассмотрении вопроса о влиянии одного писателя на другого; то, что составляет сюжет, фабулу, – и то, что относится к средствам экспрессии. Сюжетная сторона сама по себе во многих случаях – *res nullius* (лат. «ничья, никому не принадлежащая вещь»), и сюжетные совпадения часто объясняются именно этим: даже если сюжет нов, оригинален, то автор, который заимствовал его у изобретателя, в силу одного этого лишь условно может считаться находящимся под влиянием последнего: ведь всё дело в том, как разработан им этот сюжет. Частые совпадения порой объясняются именно этим. Если бы писатели не позволяли себе подобных «плагиатов», то литература не существовала бы. «Чеховская “Смерть чиновника” подсказана концом “Шинели” – это вряд ли подлежит сомнению, но наивно видеть в этом подтверждение знаменитой формулы, что русская литература после Гоголя целиком вышла из его “Шинели”» [1, 207]. Обращая внимание на использование Чеховым гоголевских образов для персонификации степи (в передаче грустного и унылого состояния, музыки в траве и т. п.), Бицилли выявляет несколько мотивов на уровне комплекса (*loci communes*), отмечает в трёх «поэмах» («Степь», «Мёртвые души», «Тарас Бульба») содержательный комплекс, «общие места», по его характеристике, – сложный семантический конгломерат образов, или «сродные темы, коренящиеся в общем основном мотиве», – отъезд из дому, окончание пути, разлука навеки, общая тема контраста между людской пошлостью и величием природы [2, 191-193]. Введение топоса – надындивидуального, обще-

культурного механизма – в семантическую структуру образа расширяет его содержание¹.

Бицилли заключал в кавычки большинство литературоведческих терминов (окаzionaliных и общеупотребительных), подчёркивая условный характер их обозначений. Говоря о средствах словесной выразительности, критик различает известные установившиеся и принадлежащие к «общему фонду» шаблоны и то, что у автора составляет его личную собственность. Заимствования, цитации, плагиат сами по себе ещё не свидетельствуют о влиянии: они только позволяют предположить об этом. Влияние сказывается, как правило, в общности стиля, тона, видения жизни. В критике Бицилли концептуализируются понятия *влияние / заимствование / подражание*. «Внешнее» влияние или явное цитирование отделяется от творческого воздействия, ведущего к обнаружению более глубокого совпадения, затрагивающего «внутреннюю» форму (тон, голос, видение мира, стиль, манеру письма). В понятийно-терминологической системе Бицилли выделяются различные категории для градации заимствования: «аллюзия», «реминисценция» («бессознательное припоминание») [1, 75], «плагиат», «область ходячих клише», «творческая индивидуальность», «совпадения», «родимые пятна», «общие места», «параллели», «параллельные места», «общность духовного опыта», «заимствования и их творческая переработка», «подражания», «творческое усвоение», «творческие совпадения», «сходство авторских индивидуальностей», «объективное сходство». В анализе литературных явлений Бицилли выделяет главным образом приём реминисцентной организации текста, «культурологического подсвечивания» образа героя (И.П. Смирнов), а также всего произведения в форме явной цитации, аллюзии, прямой и полемической реминисценции по типу *следования / отталкивания*, сюжетной и структурной парафразы. Обнаружение источников при восстановлении генезиса художественных произведений представляет само по себе лишь узко специальный интерес, оно важно, по характеристике Бицилли, для понимания творческого замысла авторов и обнаружения общности их духовного опыта.

В системе творческих влияний особого рассмотрения заслуживают отношения *учитель / ученик (мастер / подражатель, эпигон)*. Например, в статье «Пушкин и Вяземский» учёный рассматривает парадоксальные отношения «гениального ученика» и «даровитого учителя». «Изучение подражателей плодотворно в том отношении, что позволяет

¹ Топос (топика) определяется как *содержательный комплекс, риторическая модель, постоянный элемент, общие места*. Анализ произведений с точки зрения мотивов и образов. Топос облегчает реципиенту процесс смыслообразования, протекающего в тексте, и восприятия авторской интенции; является добавочным средством выражения идеи; свидетельствует о конвергенционности литературной коммуникации (см.: Бухаркин П.Е. Риторика и смысл: Очерки. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2001. С. 83-99).

вскрыть “манеру” мастера, служащего образцом. Но когда мы имеем дело не с подражателем, а с настоящим учеником, творчески последующим образцу, то сравнение его творчества с творчеством мастера сулит еще большее: этот метод помогает обнаружить уже не только “манеру” “образца”, но и то, что лежит за нею. Ученик тогда является комментатором учителя» [1, 468]. Сопоставляемые так художники взаимно освещают друг друга. Чем глубже влияние одной творческой индивидуальности на другую, тем оно и более скрыто. В статье «Параллели» Бицилли пишет о бесконечном количестве форм влияния. Изучение структуры этих форм, их распределение по основным типам составляет, на его взгляд, главную задачу теории исторического процесса. Парадоксы отношений гения и последователей, типы влияний (пародирующего; пагубного – порабощающего из-за следования только манере; плодотворного – творческого усвоения, ведущего к ассимиляции приёмов) рассмотрены в ней на примере толстовства, марксизма, фрейдизма и последователей Пруста.

У Бицилли можно найти много высказываний о Сирине, творчество которого кажется критику созвучным художественному сознанию эпохи. В статье «Жизнь и литература» он отмечал, что персонажи Сирина – деятели без характера, подчинённые самой потребности действовать. Не случайно избрал Сирин для своего гениального героя самый беспредметный вид искусства – шахматы. «Творчество, делание есть акт приобщения человека-микрокосма к макрокосму. Деятельность же сиринских героев протекает где-то вне мира. Они так же отъединены от всего сущего, так же одиноки в своем делании, как “чистый” познающий субъект Пруста. Окружающий мир дробится для них на множество разрозненных мигнов. В нём нет смысла, нет связи. Поэтому нет и грани, отделяющей действительность от призраков. Похоже, что мир, в котором живут герои Сирина, это мир самого автора» [1, 480-481], причём «великолепные отдельные места в произведениях Сирина не слагаются в единое целое. У автора нет образа мира – как нет его и у его героев. Этот срыв художника – не случайность. Он знаменует собою катастрофу всей нашей культуры, состоящую в разрыве между “внутренней” жизнью и “внешней”; или – что то же – в распаде человеческой личности и утрате ею своего голоса, мелодии, характера» [1, 481].

Феномен Сирина Бицилли рассматривает через призму «обветшавшего» аллегорического искусства Средневековья («Возрождение аллегории»), через тяготение к прустовской «самодовлеющей гармонии Я» («Жизнь и литература»), через элементы пародии и гротескный тип образности («Венок на гроб романа»), пишет о нём как о «комментаторе» Гоголя и Салтыкова-Щедрина [2, 639-642]. Проникнуть в суть этих параллелей и интерпретацию творческого метода и приёмов Сирина можно через определения «гротеска», «пародии», «аллегории» и понятие «Средневековье» в критике Бицилли.

В статье «Возрождение аллегории» Бицилли находит, что по духов-

ному сродству и степени влияния Сирина ближе всего к автору «Носа» и «Записок сумасшедшего» [1, 461]. Ретроспективное прочтение позволяет сделать парадоксальный вывод: если после «Приглашения на казнь» и «Истории одного города» Салтыкова перечесть Гоголя, то его «мёртвые души» начинают казаться живыми. Герой Гоголя приходит в отчаяние, потерявши нос, глуповские начальники живут с органчиком в голове или с фаршированной головою. В статье «Проблема человека у Гоголя» Бицилли замечает, что гоголевский человек не есть индивидуум, поэтому он так легко разлагается на части, может быть воспринят как вещь, находится во власти какой-нибудь идеи и автоматически подчиняется ей. Гоголевские приёмы у Сирина обнаруживают себя в построении перечня «вещей», речевом параллелизме, приёме обратной градации, в стилистических схемах, основанных на намеренном неразличении «живого» и «мёртвого», «бездушного» и «одушевлённого», «делимого» и «неделимого» и др. Однако гоголевские герои сохраняют своё тождество, герои же Сирина нереальны, его мистификации и превращения реального мира в призрачный сбивают с толку. С помощью «обратного» эксперимента взору критика неожиданно открываются истоки «гротескной уродливости» сириных образов. Начиная перечитывать Салтыкова с того места, которое можно считать отправным пунктом духовного пути Иудушки, признаётся критик в статье «Возрождение аллегории», «он напал на след», словно оставленный каким-то сириным персонажем. «Умственное распутство» и «запой праздномыслия» Иудушки Головлёва, который изнывал над фантастической работой, создавая целые сцены, где первая взбредшая на ум личность являлась действующим лицом, наталкивает на мысль, что Феликс, двойник Германа, – не что иное, как «случайно взбредшая на ум личность». Эта параллель даёт критику ключ к пониманию не только «Отчаяния», но и всего творчества Сирина. «Та лжежизнь в пустом, призрачном мире, какую живут Иудушка и Герман, имеет, подобно подлинной жизни, свои особые законы, какую-то свою дурацкую, дику, нам непонятную логику. Совпадения в данном случае могут быть обусловлены одинаково глубоким проникновением обоих авторов в сущность этой лжежизни и ее лжелогик» [1, 444]. «Сириные чёточки»: смесь «учёного», холодно-торжественного или приподнятого слога с «тривиальностями, которые усугубляют мертвенную жуткость и гротескную уродливость образов; элементы вышучивания, издевательства, пародирования» – напоминают критику манеру Салтыкова-Щедрина [1, 442]. Этот тон, отражающий общую Салтыкову и Сирию интуицию, «бредовое состояние сознания их персонажей и кажется той темой – в широком значении этого слова, – из которой выросли их произведения» [1, 445]. Исходной точкой для критика служит некий страшный духовный опыт, озарение, открывающее – «Ничто».

Восприятие Сирина через призму аллегории (более раннего типа художественного изображения) позволяет, по мнению Бицилли, опреде-

лить жанр романа «Приглашение на казнь» как утопию в буквальном смысле слова и вместе ухронию. Это мир вообще, как Цинциннат – человек вообще, *everyman*, что объясняет несколько категоричное определение творческой манеры писателя – «художественное беззаконие». Ритмике изображаемой Сириным жизни соответствует тон его повествования, всё время соскальзывающий в пародию. По Бицилли, «в пародии высмеиваемые черты не шаржируются, не преувеличиваются, а только обесмысливаются» [1, 473]. В итоге анализа общих мотивов и образов у Гоголя, Щедрина и Сирина концептуализируется тема «человеческой непроницаемости». «Это вечная тема, тема нашей эпохи, эпохи ещё не изжитого, доведенного до крайности, разлагающего личность индивидуализма и вместе обезличивающего, бесчеловечного, бездушного коллективизма. Носители вечных человеческих качеств, тех, которые относятся к “нечеловеческому” в человеческой природе, никогда и нигде не могут быть реальными, конкретными людьми. Это воплощение идей, аллегорические фигуры. Всё, что могло бы создать иллюзию действительности, сведено до минимума, люди обрисованы грубо-схематически, аллегоричность целого выступает с полной очевидностью». Роман «Приглашение на казнь» аллегоричен, а не символичен. По Бицилли, символическое искусство не иносказательно: символ – адекватное выражение смысла, иносказание связано с отношением к жизни как к своего рода инобытию. Условие возрождения, казалось бы, «давно обветшавшего и забытого жанра аллегорического искусства» – это некоторая отрешённость от жизни. «В наши дни возобновляются старые художественные мотивы аллегорических повествований (мотив странствия души), – писал Бицилли, – и при чтении Сирина то и дело вспоминаются образы, излюбленные художниками исходящего Средневековья, апокалиптические всадники, пляшущий скелет. Тон, стиль – тот же самый: сочетание смешного и ужасного, гротеск» [1, 450]. Смысл метафоры об ассоциативной связи манеры Сирина с аллегоризмом глубже проясняет концепция Средневековья, изложенная в работе Бицилли «Элементы средневековой культуры». Рассматривая Средневековье в смысле известного культурного состояния, реконструируя картину мира и иерархию отношений, ученый отмечает, что в человеке этого периода, как в зеркале, отражены оба мира, обе целокупности – природа и людское общежитие. Обращение к архаическим представлениям, онтологическим основам явилось, на наш взгляд, одной из составляющих формирующейся постмодернистской эстетики. Бицилли говорит о «философском реализме» Средневековья (М.М. Бахтин – о «гротескном реализме»), наглядности, тяготении к универсальности, высоком каллиграфическом совершенстве миниатюрных заставок, архитектурном – исполинских соборов, обилии деталей в художественных созданиях. «Физицизм Средневековья», по характеристике Бицилли, означает органическую связь явлений природы и мира творимых личностью ценностей и может быть представлен как единый мир. События, отделённые

одно от другого целыми эпохами, развёртываются здесь в одном плане, художник заставляет вас обозревать одновременно настоящее, прошедшее и будущее, созерцать сведённые вместе мещанскую повседневность городской жизни, трагическую буффонаду преисподней с её смешными ужасами и экстазы блаженных в небесных чертогах. Всё одинаково реально, одинаково чётко выписано; ни малейшего намёка на грани, отделяющие «подлинное», то, что «всегда бывает», от призрачного, воображаемого. Противоположность *внешнего* и *внутреннего*, *видимого* и *невидимого* мыслится как противоположность кажущегося и действительного. «Мир телесный обладает меньшей реальностью, нежели мир духовный, и меньшей самостоятельностью» [3, 23]. Чувственное и сверхчувственное, данное и умопостигаемое здесь уживаются, взяты в общей плоскости, представлены с одинаковой степенью предметности. Целостного «воззрительного» впечатления такая картина не оставляет вовсе. В ней невозможно ориентироваться – по крайней мере, руководствуясь нашими принципами; отдалённое берётся в том же масштабе, что и близкое; нередко фигуры переднего плана даже меньше помещённых на заднем. Законы линейной перспективы нарушаются на каждом шагу. Каждый предмет и каждая деталь существуют «для себя» и «в себе», как бы вне окружающего пространства. Картину надо рассматривать по частям и, фиксируя одну часть, отвлекаться от всех остальных [3, 5-6]. В этих определениях прослеживается ассоциативная связь с неиерархической художественной картиной мира Набокова, в каждой клетке которого чувствуется «привкус вечности», одновременно сосуществуют прошлое, настоящее и будущее, прослеживается приём обратной перспективы и «презумпция всеодушевлённости» (Ю.И. Левин). Принцип внутренней обратимости текстов Набокова можно соотнести с приёмом «обратной перспективы» в живописном изображении, с понятием «историческая инверсия» у Бахтина. «Историческая инверсия» в точном смысле слова есть предпочтение прошлого как более плотного и весомого будущему. «Логика обратности», по Бахтину, связана с пародией на обычную жизнь, с созданием «мира наизнанку» («наоборот»), характерными для разного рода травестий, снижений, профанаций. Набоковский мир переходных состояний согласуется с гротескным типом образности, запечатлевающим явление в состоянии его изменения, незавершённой еще метаморфозы. Гротеск, в понимании Бицилли, – изображение смешного в трагическом или трагического в смешном, общее впечатление ужаса в уродливом и жутком сочетании: «Стиль гротеска должен отражать внутреннее противоречие идеи гротеска» [1, 465]². У

² В трактовке Бахтина гротеск – представление жизни в ее амбивалентности: «Гротескный образ характеризует явление в состоянии... незавершённой еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления». В нём намечены оба полюса изменения: и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец (*беременная смерть*) [4, 30-31].

Набокова гротескная разномысленность прочитывается в выражениях типа «смертный ужас рождения», в смерти Лолиты родами. Гротескные образы противостоят понятиям «нормы» классической эстетики завершённого, готового бытия.

Художественное сознание Набокова также движется к субстанциально-мифологическому пределу в разработке тем инцеста, взаимообратимости рождения и смерти, начал и концовок. Онтологическая надежда на бессмертие связана с архаическими представлениями о «преджизненной бездне», «послесмертии», рождении как *обратном умирании*. Посмертная жизнь как опрокинутое и карикатурное повторение жизни – обычный для фольклора мотив. Не случайно «весёлая смерть» (Бахтин) – смерть, данная в соседстве с рождением новой жизни («колесом рождений»), свойственная фольклорному комплексу и карнавальному мироощущению Средневековья, напоминает «нестрашную смерть» в произведениях Набокова, часто – простой приём, «вопрос стиля», «прихоть» автора, выпадение героя за край страницы. «Смешное страшное» побеждает страх героев в рассказе «Истребление тиранов», романе «Bend Sinister», где создаётся своего рода «катарсис пошлости»³. Понятие «смертельная весёлость» («умереть со смеха») концептуализируется в романе «Смех в темноте»: отец героя умирает от услышанного анекдота. Любопытный собеседник Фальтера «помер от удивления» («Ultima thule»). Смерть-фарс, смерть-пародия теряет свой ужас. Обстановку «балагана смерти» создаёт автор в романе «Приглашение на казнь», где существующий пошлый мир разрушается, чтобы возродиться и обновиться, а сама казнь воспринимается как «интересный ужас», цирковое зрелище. В. Ходасевич писал в рецензии на роман о том, что Цинциннат казнён и не казнён, потому что на протяжении всей повести мы видим его в воображаемом мире, где никакие реальные события невозможны. Тут представлено возвращение художника из творчества в действительность, а для Сирина переход из одного мира в другой (при этом оба мира по отношению друг к другу иллюзорны), в каком бы направлении он ни совершался, подобен смерти и изображается в виде смерти или в виде распада декораций («О Сиrine»). Абсурдность смерти заявлена в эпиграфе к роману: «Как безумец полагает, что он Бог, так мы полагаем, что мы смертны». По определению Биццелли, разгадавшего призрачное существование набоковского мира, Цинциннат – вечный затворник, для которого жизнь сводится к ненужной и бессмысленной отсрочке смерти. «Смерть – конец жизни, а можно ли назвать жизнью то состояние, в котором пребывает Цинциннат? Отрубили ли ему голову или нет – не всё ли равно? Настоящая жизнь есть движение, устремле-

³ Это выражение использует М.М. Бахтин, говоря о всепобеждающем смехе у Гоголя: гротескная образность, карнавальная игра со смертью, с границами жизни у Гоголя является не отрицанием нормы, а нарушением всяких абстрактных, неподвижных норм, претендующих на абсолютность и вечность [4, 536].

ние к какой-то цели, к самообнаружению в общении – и в борьбе с реальными людьми. <...> Жизнь – тезис. Смерть – антитеза, после которой человеческое сознание ждёт какого-то синтеза, вневременного, окончательного осуществления смысла прожитой жизни. Но если в жизни ничто не утверждается, если она не выставляет никакой тезы, то как возможна антитеза и как возможен синтез? Единственное, что суждено Цинциннату после казни, это идти туда, где его ждут “лица подобные ему”. Это то бессмертие, не имеющее конца продолжение того же самого, что было здесь, в этой жизни, которого страшится герой “Отчаяния”, рассуждающий о том, какая у нас гарантия в том, что покойники подлинны, что смерть не мистификация?» [1, 447].

Духовный опыт Гоголя, Салтыкова, Сирина оценивается Бицилли как такой, в котором им открылся известный аспект не их именно личности, а человека и жизни вообще. Выявление онтологических основ в их произведениях подтверждает мысль критика о том, что аллегорию ошибочно принято считать ложным видом искусства. Критик положил начало мифопоэтическому изучению творчества Набокова. Бицилли выявляет архаический пласт в языке, в романных приёмах, отразивших самопроизвольное и адекватное выражение целостного переживания. Отголоски аллегорического искусства Средневековья свидетельствуют об актуализации субстанциально-онтологических начал в литературе XX в.⁴

⁴ Исследования Д.Б. Джонсона, С. Давыдова, С. Сендерович, Е. Шварц о «Приглашении на казнь»; Лебедевой Е. Смерть Цинцинната Ц.: опыт мифологической интерпретации романа В. Набокова «Приглашение на казнь» // Набоковский вестник. Вып. 4. СПб., 1999. С.154–159; Козлова С. Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule», «Bend Sinister» В.В. Набокова // Pro et contra. СПб., 2001. С. 782-820 и др. Исследователи пишут о метафизике и мифологической основе романов «Подвиг» и «Приглашение на казнь», о ветхозаветно-апокрифической символике и поэтике Античности в романах «Лолита» и «Ада» (Курганов Е. Лолита и Ада. СПб., 2001); Н. Букс указывает на бинарную природу романа «Подвиг», на жанровое скрещение в нём биографической и мифологической форм (Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998). Жанровая форма романа «Подвиг» соотносится с русской волшебной сказкой, *chansons de geste*, включает в себя элементы куртуазно-рыцарской символики. Критики указывают на реминисценции в тексте романа из русского фольклора и средневековых романов: Хейбер Э. «Подвиг» Набокова и волшебная сказка // Литературное обозрение. 2001. №1. С. 57-61; Шпраер М. Д. О концовке набоковского «Подвига» // Литературное обозрение. 2001. №1. С. 62-66. В их статьях делается парадоксальное, на первый взгляд, сопоставление романов писателя с «изъеденной моллю мифологией» и фольклорными мотивами не в метафорическом смысле («великие романы – сказки», писатели – выдумщики), а в более узком понимании, в плане жанровых дефиниций, в них обнаруживается низовой древнейший языковой пласт и типологические жанровые признаки на большой исторической глубине.

Литература

1. Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / Сост., вступ. ст., коммент. М. Васильевой. М., 2000.
2. Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996.
3. Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990.
5. Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2000.

В.А. Туниманов

**Евгений Замятин и Борис Пастернак
(«прозаические» параллели)**

Зинаида Пастернак вспоминала рассказы мужа о его поездке в Париж на Международный конгресс писателей в защиту культуры, продолжавшийся с 21 по 25 июня 1935 г. (Пастернак на конгресс прибыл поздно и выступал 24 июня): «Борис Леонидович много рассказывал о Париже, о знакомстве с Замятиным, с семьёй Цветаевой, французскими писателями. Он говорил, что на всех он произвёл впечатление сумасшедшего, потому что, когда с ним заговаривали о литературе, он отвечал невпопад и переводил разговор на меня» [1, 191].

Надо сказать, странные воспоминания – упоминаются собеседники и только, а о чём так «много рассказывал» Пастернак, ничего не сообщается, кроме того, что он о литературе говорить не желал, всем сюжетам предпочитая разговор о своей жене. Очень сомнительно. В самом деле: Пастернак не без трудностей очутился в Париже (больше уже такой «командировки» ему не предоставят), получил редчайшую возможность откровенно и свободно побеседовать со знаменитым писателем Евгением Замятиным – и с какой-то маниакальной настойчивостью всё переводит разговор на Зинаиду Николаевну – положительно, сумасшедший... Странная, впрочем, это была поездка, и находился тогда Пастернак в тяжёлом и раздражённом состоянии духа. В высшей степени необычной, хотя и вполне пастернаковской, была и его речь на конгрессе, из которой до нас дошёл нейтральный отрывок, где трудно усмотреть какой-либо политический призыв или «борьбу»: «Поэзия останется всегда той, превыше всяких Альп прославленной высотой, которая валяется в траве, под ногами, так что надо только нагнуться, чтобы её увидеть и подобрать с земли; она всегда будет проще того, чтобы её можно было обсуждать в собраниях; она навсегда останется органической функцией счастья человека, переполненного блаженным даром разумной речи, и, таким образом, чем больше будет счастья на земле, тем легче будет быть художником» [2 (IV), 632-633]. Больше, впрочем, современникам был памятен не этот «эстетический фрагмент», а диссонансом прозвучавший совет не организовываться. Бабель, Берлин, Мальро приблизи-

тельно одинаково передают суть речи: «Не организуйтесь! Организация – это смерть искусства. Важна только личная независимость. <...> Умоляю вас – не организуйтесь!» [2(IV), 883]. С точки зрения политизированного общества (не только советского) это было сумасшествие и юродство (репутация в некоторые «судьбоносные» мгновения спасительная). Но Пастернак следует скорее толстовской традиции (авторитет Толстого в семье Пастернаков был непререкаем) неучастия в общественных акциях – юбилеях, протестах и т. д. И он был в этом отношении последователен – в 1954 г. отказался поставить подпись под Стокгольмским воззванием в защиту мира.

Но этот странный, живущий вне газет и текущей политики поэт с удивительным упорством молчит о своих «междоусобных» встречах в Париже. Что-то он рассказал жене, да та или позабыла, или не пожелала вспомнить. Молчат и современники Пастернака¹. В том числе и деликатный, осторожный, очень боявшийся навредить друзьям и знакомым из Совдепии Замятин. А навредить невзначай можно было легко; Пастернак писал родителям 1 октября 1937 г.: «Время тревожно не одними семейными происшествиями, и его напряжённость создаёт такую подозрительность кругом, что самый факт невиннейшей переписки с родными за границей ведёт иногда к недоразумениям и заставляет воздерживаться от неё» [3, 532]. Время было апокалипсическое (как в России, так и на Западе), террор нарастал, аресты и доносы стали нормой, любые зарубежные связи влекли роковые последствия, и уже сам факт разговора с автором «контрреволюционного» романа «Мы» был серьёзным проступком, за который могли подвергнуть допросу и аресту. Распространяться об этом не решался даже «сумасшедший» Пастернак. История с Жидом, случившаяся спустя некоторое время после конгресса в Париже, надолго отучила от откровенности. Жид приехал в Москву 18 июня 1936 г. и пожелал встретиться с Пастернаком (кстати, поэту принадлежал перевод стихов в книге Жида «Новая пища»). Его отвезли в Переделкино, где на даче поэта и, похоже, без свидетелей между ними состоялся короткий разговор, имевший, однако, серьёзные последствия и очень запомнившийся французскому писателю. Об этом нам известно из записи в дневнике Бунина от 28.01.1941: «Был André Gide. Очень приятное впечатление... В восторге от Пастернака как от человека – это он мне открыл глаза на настоящее положение в России» [4, 501]. Перекликается с записью в дневнике Бунина свидетельство А.В. Барлаха в очерке «Беседы с А. Жидом в 1931 году»: Жид вспоминал, что «боялся рассказывать о своей огромной симпатии к Пастернаку, которая – он это

¹ Только Марина Цветаева в письме к А. Тесковой от 2.06.1935 писала о «встрече» с Пастернаком, в котором сильно разочаровалась (виделись же они ежедневно вплоть до отъезда Цветаевой из Парижа 28 июня). Зато ей очень понравился Н.А. Тихонов (*Цветаева М. Письма к А. Тесковой. Прага, 1969. С. 126*).

подчёркивал – пробудилась молниеносно чуть ли не при первой встрече. Он говорил, что Пастернак открыл ему глаза на происходящее вокруг, предостерегал от увлечения... “потёмкинскими деревнями”» [5].

Так вспоминал Жид, книга которого «Возвращение в СССР» вышла осенью 1936 г. и подверглась резкому фельетонному осуждению в статье «Правды» с типичным для эпохи классовой борьбы заголовком «Смех и слёзы А. Жида». В том же году произошло на банкете в ДСП (в честь «сталинской» Конституции) словесное столкновение между Пастернаком и Ан. Тарасенковым, оставившим драгоценное воспоминание не только об этом замечательном во всех отношениях инциденте, но и о беседе в Переделкино: «Оба мы были в некотором подпитии, и формулировки звучали резко, определённо. Дело свелось к тому, что Б.Л. защищал Жида (речь шла о его книге, посвящённой СССР). Я резко выступал против. Если припомнить, что летом мне Б.Л. рассказывал о своём разговоре с А. Жидом, в котором тот отрицал наличие свободы личности в СССР, – то это высказывание Пастернака приобретает определённый политический смысл. В результате этого разговора произошла резкая ссора, разрыв. Б.Л. заявил, что я говорю общие казённые слова и что разговаривать со мной ему неинтересно.

Позднее об этой нашей беседе, которую слышали многие (Долматовский, Арк. Коган и др.), говорил в своей речи Ставский» [1, 169].

Ссора была прилюдной; без сомнения, широко обсуждались и смаковались в кулуарах слова Пастернака, так что учинять следствие по делу, кем именно был доставлен Ставскому драгоценный материал, нет никакого смысла. Не заклеить Пастернака ответственный секретарь СП просто не мог (на то он и был ответственный). Сделал это 16 декабря на общем собрании писателей, всё ещё продолжавших ликовать по поводу самой демократической, многое закрепившей Конституции: «Пастернак в своих кулуарных разговорах доходит до того, что выражает солидарность свою даже с явной подлой клеветой из-за рубежа на нашу общественную жизнь». Понятно, в зале раздаются крики «Позор!» [6].

Пришлось бедному Пастернаку держать ответ в страшный 1937 г. на февральском пушкинском пленуме Союза писателей. С докладом на пленуме выступил его «почти младший брат» [2(V), 232], так понравившийся Цветаевой в Париже Тихонов, поставивший задачу «проверить Пушкиным» творчество советских поэтов. Пастернак идиотской и одновременно инквизиторской проверки не выдержал: «поэт, меньше всех имеющий право претендовать на роль пушкинских начал в поэзии». Больно задело Пастернака и выступление Фадеева. Ему и тем, кто раздувал историю с Жидом, Пастернак ответил в своём выступлении 26 февраля перед самым закрытием пленума (на первых заседаниях он отсутствовал), чрезвычайно любопытном. Каяться и кривить душой он положительно не умел. И дело тут даже не в том, что сказано и что опущено, а в совершенно неортодоксальном стиле, несоветском языке,

вызывающей манере держаться. В романе, во многом автобиографическом, Комаровский говорит Живаго: «Есть некоторый коммунистический стиль. Мало кто подходит под эту мерку. Но никто так явно не нарушает этой манеры жить и думать, как вы... Вы – насмешка над этим миром, его оскорбление» [2(III), 414]. Так и Пастернак был, можно сказать, идеальным отрицанием коммунистического стиля, манеры жить, думать, говорить. Не подходил под эту мерку и «англичанин» Замятин, замечу в скобках.

Яснее всего эти естественные еретические свойства видны в вынужденных попытках раскаяния, которым Пастернак усиленно хотел придать видимость искренности. Приведу фрагменты этой странной «исповеди»: «Когда появилась книга Андре Жида, меня кто-то спросил – каково моё отношение. Должен сказать, что я этой книги не читал и её не знаю. Когда прочёл об этом в “Правде”, у меня было омерзение, не только то общее, которое вы испытывали, но кроме того житейское, свое собственное омерзение. Я подумал: он со мной говорил, и говорил не просто, он как-то меня мерил – достаточно я кукла или нет, и, по видимому, он меня счёл за куклу. И вот когда меня спросил человек отнюдь не Андре Жида и моего отношения к тому, что он написал, я просто послал его к чёрту – оставьте меня в покое» [2(IV), 645]. Получается, что в самой общей и обтекаемой форме выраженное поэтом возмущение относится не к самой книге, которую Пастернак не читал, а к фельетонному пересказу ее содержания в главной партийной газете; кулуарные же сплетни просто игнорируются – ничего о Жиде и его книге он не говорил, а вопрошавшего об этом послал к чёрту. Рассказал, не сообщив почти ничего, Пастернак и о своей встрече с Жидом: «Когда я ездил на съезд в Париж, я вследствие болезни не бывал у Андре Жида, хотя он тогда был апробированной личностью и у него бывали все. Когда он приехал сюда, я не поехал его встречать. После... речи на Красной площади он сам явился ко мне, и не успел я его узнать, меня спросили об этом человеке. Я сказал – поговорите со мной о Мальро, а об Андре Жиде я буду говорить с вами немного погодя (*Смех*)». И вновь Пастернак ничего не сообщает и не опровергает – возмущается недобросовестными вопрошателями, почему-то интересующимися его мнением о некогда «апробированном» (словечко-то какое выбрал), но вышедшем из доверия Жиде, а не всё ещё «апробированном» Мальро. Зал, естественно, смеётся. Венчает «покаянную» речь вымученное, никак не желающее с языка слететь «отмежёвывание»: «Что вам сказать о моем отношении? Это всё ужасно. Я не знаю, зачем Андре Жиду было нужно каждому из нас смотреть в горло, щупать печёнку. <...> Он не только оклеветал нас, но он усложнил наши товарищеские отношения. Иногда просто человек скажет – я отмежёвываюсь. Я не говорю этого слова, потому что не думаю, чтобы моя межа была настолько велика, чтобы отмежёвывание моё могло вас интересовать. Но всё-таки я отмежёвываюсь. (*Смех*)» [2(IV), 645-646].

Слушатели, видимо, понять не могли, отмежевывается или не отмеживается Пастернак, и от чего он, собственно, собирается отмежеваться. Согласно уже выработанному ритуалу он должен был самым решительным образом осудить клеветника, признать свои ошибки и попросить прощения, а Пастернак вместо этого напустил такого тумана, так крутил фразы, что вызвал смех благонамеренных коллег. Впрочем, всё равно смех удивляет – над кем и над чем они смеялись, эти послушные и жизнерадостные марионетки? Время менее всего располагало к смеху.

Любопытно, что Пастернак упомянул в выступлении о болезни в Париже. Похоже, на всякий случай, дабы не досаждали с расспросами, кого он там видел, с кем и о чём говорил. История с Жидом послужила хорошим уроком. Необходимо было замкнуться, замолчать. Так начинают понимать. Так возникают лакуны в биографии. Осталось лишь беглое упоминание (перечень) в воспоминаниях вдовы о некоторых парижских встречах и о состоявшемся там «знакомстве» с «неапробированным» Евгением Замятиным, что неточно. Знакомы они были давно.

Самое раннее упоминание об их встрече (они видели и слышали друг друга и, похоже, прониклись взаимной симпатией) содержит письмо Пастернака (из Петрограда) К.И. Чуковскому от 2.06.1921 с отчётом (шуточным) об июньских гастролях в Москве, где он несколько раз выступал в различных местах с чтением своих произведений, в том числе с неопубликованной ещё «Пещерой»; на одном из них выступал и Пастернак: «В Москве я читал – в Союзе Пис<ателей> и в Доме Печати. Репертуар был один и тот же: “Ловец человеков” + маленький рассказ (для Дома П<ечати> нарочно взял “Пещеру”). В Союзе был облаян нещадно Абрамовичем и Патрашкиным и обхвален Рогачевским, Лидиным, Пастернаком, Ефросом; последний поставил диагноз: экспрессионизм. По окончании – интимные комплименты делал Айхенвальд» [7, 202]. В Союзе Писателей Замятин выступал 13 июня², и Пастернак, следовательно, хвалил рассказ «Ловец человеков».

Пастернак увидел деятельного и оптимистически настроенного автора ряда шедевров, составивших ему репутацию мастера. Вот-вот в печати появится «Пещера», уже близилась к завершению работа над самым знаменитым произведением – опальным романом «Мы», о чём, кстати, сообщается в уже упомянутом письме к Чуковскому. Неизвестно, что именно хвалил Пастернак, но, вполне вероятно, он отнесся с симпатией к смелым стилистическим приёмам Замятина, шедшим параллельно с его собственными прозаическими экспериментами, на которые не случайно через несколько лет обратит внимание опекун «Се-

² Он сообщал из Москвы жене 17.06: «В понед<ельник> 13-го читал в Союзе Пис<ателей> (“Ловца”). Старики – ругались очень, молодые – хвалили» [11, 233].

рапионовых братьев»³.

О Пастернаке Замятин скажет несколько лестных и весомых слов в блестящей статье «Новая русская проза» (1923): «*Пастернак* – выбрал самый трудный, но и самый обещающий путь: это писатель без роду и племени. Он – не новый такой-то, а сразу же: Пастернак, хотя напечатал он, кажется, всего только один рассказ и одну повесть (“*Детство Люверс*”). Сдвиг, новое, своё – у него не в сюжете (он – бессюжетен) и не в словаре, а в той плоскости, в какой, кроме него, почти никто не работает: в синтаксисе. Впрочем, и символика у него – очень острая и своя. Внешней современности – с выстрелами и флагами – он не ищет, и всё же он – конечно, весь в современном искусстве» [8, 89].

Статья Замятина вызвала самую благоприятную реакцию в литературных кругах, особенно среди «попутчиков» и близких к ним по духу. Авторитет Замятина был велик – и благожелательный отзыв его стоил многого. К тому же он хорошо запоминался благодаря точной, афористической, броской манере, которую так охарактеризовал Волошин в письме к нему от 7.01.1924: «С интересом прочёл Вашу статью о современной прозе. <...> Очень хорошая и крепкая манера определений – совсем не критическая. Это-то и прекрасно. <...> очень свежо и сочно» [10]. Суждения Замятина о прозе Пастернака лаконичны и одновременно глубоки – точно сказано об оригинальности, свежести стилистических поисков писателя и его своеобразной символике, о настоящей, истинной, доподлинной современности его творчества в отличие от свойственной большинству шумной, парадной, внешней. Замятин развернёт эти мысли в статье «О сегодняшнем и о современном» (1924), проводя демаркационную черту между суетным и угодливым сегодняшним и дерзким, свободным современным: «Сегодняшнее – жадно цепляется за жизнь, не разбирая средств: надо торопиться – жить только до завтра. И отсюда в сегодняшнем – неременная юркость, угодливость... боязнь копнуть на вершок глубже, боязнь увидеть правду голой. Современное – стоит *над* сегодня, оно может с ним диссонировать, оно может оказаться (или показаться) близоруким – потому что оно дальнорук, оно смотрит вдаль. От эпохи – сегодняшнее берёт только окраску, кожу, это закон мимикрии; современному – эпоха передаёт сердце и мозг, это закон наследственности» [8, 112]. «Детство Люверс» Замятин относил без малейших колебаний к современной литературе, так сказать, к «неореа-

³ К «серапионовцам» сам Пастернак относился с симпатией, но и с долей насмешливости, предпочитая учителя – Замятина. Высывая Юркуну альманах со своей повестью «Детство Люверс», он писал ему 14.06.1922 в характерной туманной и шутливо-метафорической манере: «Вероятно, есть люди одарённые среди “Серапионовцев”. Вероятно, очень хорош Замятин, изобретший быт. И вероятно, недурён Пильняк. Всё это – люди Революции (за исключением Замятина) (когда это слово произносится под эфатической подливкой и оканчивается на еры)» [26]; себя же относил к людям, «самый расцвет впечатлительности и способности выраженья коих совпал с началом войны» [2(V), 125].

лизму». Любопытно, что повесть Пастернака была популярна среди тех, кого Замятин учил литературному делу. Сохранился колоритный рассказ Андрея Левинсона о том, как он «натаскивал» своих учеников: «Сдерживал их стальной рукой и насмешливо прищуренным взглядом. Молодую стихию он подчинял дисциплине. Умел указать ученику приём, точно рассчитанный и скупой, оберегающий энергию и бьющий в цель. Так Замятин применял к литературным опытам юных дикарей, не читавших Тургенева, но разбирающих Бориса Пастернака... трудовую систему Тейлора» [9].

Весьма вероятно, что именно Замятин обратился к Пастернаку с просьбой дать в журнал «Русский современник» новую повесть. Пастернак послал «Воздушные пути», которые, правда, в усечённом виде (авторская рукопись, к сожалению, утрачена), были опубликованы там в № 2 за 1924 г. В 1924 г. в том же журнале вышла статья Ю.Н. Тынянова «Литературное сегодня», где критик лестно отозвался о повести «Детство Люверс», и статья С. Парнок о поэзии «Б. Пастернак и другие».

Мы располагаем также одним очень скудным свидетельством о встрече писателей в «неформальной» обстановке и тёплой компании в Москве после генеральной репетиции посредственной пьесы А.А. Файко «Евграф, искатель приключений»; Замятин сообщал жене 10.09.1926: «Только что пообедал в Союзе Писателей. Обедали: Дикой с Шурочкой, Борис Пастернак, Пильняк, Коля Никитин и я. Происходило это после генеральной “Евграфа” в МХАТ 2-м. Играют прекрасно, а пьеса – слабая» [11, 32]. Вполне возможно, что были и другие встречи, хотя сведения о них мы не располагаем; между ними не было близких личных отношений, но явно существовала взаимная профессиональная приязнь. Она, в частности, выразилась в инструкции, которую прислал 19.11.1928 Тихонову Пастернак, определяя круг лиц, с которыми желает познакомиться прибывающий на три дня в Ленинград французский писатель Ш. Вильдрак: «Ему надо и хочется познакомиться с тобою, и следовало бы повидать несколько человек, которых мы назвали с ним почти в один голос, не сговариваясь. <...> Прости за нескромность, но лично я советовал бы тебе пригласить его к себе в первый же вечер, позвав из людей, которых ему хочется узнать, тех, которые Марии Константиновне и тебе приятны. <...> Познакомиться ему надо с Анной Андреевной, с тобою, с Кузминым, с прозаиками, т. е. с Замятиным, Фединым, Тыняновым, Кавериним и др.» [2(V), 252]. В дальнейшем имя Замятина исчезает со страниц писем Пастернака, чему, конечно, был причиной выезд писателя из СССР. Во Франции Замятин продолжал пристально следить за культурными событиями на родине, высказывая свои мнения в обзорных статьях (на французском языке), фельетонах, интервью и частных письмах, сокрушаясь по поводу откровенно придворных произведений А. Толстого, неудач Фебина и победе консервативных тенденций в искусстве, становившемся всё более и более «служебным», но выделяя и немногочисленные отрадные явления, к которым неизменно относил

произведения Пастернака. В фельетоне «Москва – Петербург» (1933) он упоминает двух «созревших» «первоклассных поэтов» – московского Пастернака и петербургского Тихонова [8, 200]. А в интервью Ф. Лефевру «Une heure avec Zamiatin, constructeur de navires, romancier et dramaturge» (Les Nouvelles Littéraires. Paris, 1932. 23 avril) Замятин высказал тонкую и справедливую мысль: «Что касается литературных влияний, можно отметить у некоторых попутчиков влияние Жироду, и в одном-единственном случае с очень знаменитым поэтом и прозаиком Пастернаком – влияние Пруста» [8, 262]. Показательно, как сильно вырос статус Пастернака в высказываниях о нём Замятина. И вновь он пронизателен – Пруст один из самых любимых писателей Пастернака, что отразилось в его творчестве многократно [см. 12, 118-125]; [13].

Несомненный и большой интерес представляют заготовки к интервью Замятина В. Познеру (апрель 1932) для еженедельника «Le Monde» (в то время выходил под общей редакцией Анри Барбюса). В осторожной форме, отмечая, что для некоторых тем «литературный климат современной России пока ещё неблагоприятен», Замятин особо коснулся одной из таких тем, «пока ещё очень робко затрагиваемых в советской литературе», а именно «вопроса об отношении личности и коллектива, личности и государства», полагая, что, сегодня замалчиваемая, «эта проблема раньше или позже несомненно возникнет в очень острой форме». Здесь Замятин счёл уместным сказать несколько слов о судьбе романа «Мы»: «И именно эта проблема, правда, вставленная в утопическую, пародийную рамку, взятая в виде *reductio ad absurdum* одного из возможных решений, является основой всего моего романа “Nous autres”. Однажды на Кавказе мне рассказали персидскую басню о петухе, у которого была дурная привычка петить на час раньше других: хозяин петуха попадал из-за этого в такие неудобные положения, что в конце концов отрубил своему петуху голову. Роман “Nous autres” оказался персидским петухом: этот вопрос и в такой форме поднимать было ещё слишком рано, и поэтому после напечатания романа (в переводах на разные языки) советская критика очень долго рубила мне голову. Но, очевидно, я построен крепко – голова у меня, как видите, до сих пор на плечах» [8, 248].

Сразу же после воспоминания о гонениях на роман «Мы» Замятин переходит к другой теме, тесно связанной с предыдущей и главной – об отношениях личности и государства, свободе личности и искусства: «это тема о положении художника в обществе, организованном на новых принципах», на которую «за последний год появилось несколько чрезвычайно интересных работ, прямо или косвенно связанных с этой темой». Следует перечень авторов и произведений в сопровождении пояснительных слов: «Особенное внимание на себя обратили четыре книги: “Охранная грамота” – повесть Пастернака, “Художник неизвестен” – повесть Каверина, “Сумасшедший корабль” – роман Форш и “Записки Занда” Олеси. Авторы этих книг – одни из наиболее талантливых в

группе так называемых “попутчиков”. В своих работах они разошлись с ортодоксальной марксистской теорией творчества, так что “внимание”, о котором я только что говорил, звучало скорее как увесистые шлепки, чем как аплодисменты» [8, 249]. Получился невольный крамольный список, который возглавила повесть Пастернака, в очередной раз удостоившегося похвалы «классового врага». Список, расположенный в самой непосредственной близости от «антисоциалистического» романа «Мы». Замятина встревожило интервью Лефевру, по поводу чего он писал 24.04 В. Познеру: «Меня очень огорчил наш *cher confrère* Lefèvre: несмотря на все мои предупреждения, ухитрился-таки подложить мне свинью своими заголовками в “Une heure avec...” Данный мною материал – по-моему, достаточно объективный и сдержанный – использован так, как мне бы этого не хотелось». Естественно, беспокоила Замятина и публикация в еженедельнике «Le Monde»; тому же В. Познеру он писал: «Я думаю вот что: не лучше ли в связи с этим задержать материал, посланный Вам для “Monde” – чтобы не подливать ещё масла в огонь?» [8, 337-338; 333].

Вполне возможно, что (разумеется, наряду с другими сюжетами) во время встречи Пастернака с Замятиным в Париже шла речь и об этом интервью Познеру. Всё возможно. Вот только не сохранилось ничего конкретного в памяти современников. Пастернак вскоре вернулся в Москву и погрузился в кошмары советской «культурной» жизни. В такой обстановке, а она постоянно и стремительно ухудшалась, затронув и близких Пастернаку людей, о беседе с Замятиным лучше было забыть. Промолчал и Замятин. В марте 1937 г. он умер и, казалось, исчез, стёрся в памяти знавших и читавших его современников. Поэтому особенно поражает явление героя (да ещё какого!) из крамольного романа Замятина в контексте свежих «достижений» советского искусства в письме Пастернака О.М. Фрейденберг от 4.02.1941: «Ты говоришь, что я молодец, а между тем и я стал приходить в отчаянье. Как ты знаешь, атмосфера опять сгустилась. Благодетелю нашему кажется, что до сих пор были слишком сентиментальны и пора одуматься. Пётр Первый уже оказывается параллелью *не* подходящей. Новое увлечение, открыто исповедуемое, – Грозный, опричнина, жестокость. На эти темы пишутся новые оперы, драмы и сценарии. Не шутя» [2(V), 392]⁴.

⁴ Эта тема найдет продолжение в письме от 8.04.1942 из Чистополя Ивановым: «Между прочим <...> мы узнали о толстовском Грозном. <...> Все повесили головы, в каком-то отношении лично задеты. Была надежда, что за суматохою передвижений он этого не успеет сделать. Слишком оголена символика одинаково звучащих и так разнo противопоставленных Толстых и Иванов и Курбских. Итак, амфир всех царствований терпел человечность в разработке истории, и должна была прийти революция со своим стилем вампир, и своим Толстым, и своим возвеличением бесчеловечности. И Шибанов нуждался в переделке!» [2(V), 414]. М. Левин вспоминает, с какой жадностью возмущённый пьеса-

Благодетель, конечно, из романа Замятина – прозрачна и символика сближения Благодетелей. Единственное упоминание персонажа Замятина у Пастернака, но насколько оно значимо и, можно сказать, неизбежно. И какие оно рождает разнообразные ассоциации. Как удивительно порой перекрещиваются, перекликаются, аукаются («перегугукиваются»), рифмуются судьбы писателей. Замятин и Пастернак – реформаторы русской прозы в 20-е гг. Создатели «опасных и вредных» романов, заплатившие за свободу творчества непомерную цену: вынужденным исходом из страны, внутренней эмиграцией. И, разумеется, вечная судьба некогда побитых соотечественниками пророков – всемирная слава и позднее признание на родине. Сегодня «Мы» и «Доктор Живаго» – две вершины русской прозы двадцатого столетия – стоят в нашем сознании рядом⁵, связанные прочными нитями упорно прорывающегося к свободе искусства.

Так обстоит дело в самом общем плане, а он слишком часто соседствует с риторикой и декламацией. Влияния исключены. Речь может идти о параллельном литературном движении и о некоторых точках пересечения, совпадениях, которые, в сущности, не являются совпадениями, так как лишь ещё больше подчёркивают различие поэтических принципов и мировоззренческих интенций. Как Замятин, так и Пастернак большое значение придавали ритму и – шире – музыкальному строю прозы. Связано это было с неизменным, почти профессиональным отношением к музыке и музыкальной одарённостью писателей. Были у них и общие кумиры, чьё творчество оказало мощное воздействие на формирование их стиля. Мощное, но разное. Они равно любили музыку Скрябина. Замятин в своих лекциях о технике прозы иллюстрировал тезисы о «неореализме» музыкальными открытиями Скрябина: «Пьеса, построенная на диссонансах (Скрябин, ор. 74): консонанс режет слух. Натуральная гамма» [14 (6), 56]; «Гармония Скрябина, в сущности, уродлива: она сплошь состоит из диссонансов – и тем не менее она прекрасна» [14 (5), 137]. Пастернак же в сочинениях Скрябина ценил не оксюморонную диссонансную гармонию (музыка эпохи Эйнштейна, аэропланов, какофонии мегаполисов), а естественно родившуюся из недр прошлого новую музыкальную реальность: «Скрябин почти средствами предшественников обновил ощущение музыки до основания в самом начале своего поприща». Он выше всего ценил особенную эмоциональность и ноты естественности в музыке Скрябина: «Мелодии, смешиваясь со слезами, текут прямо по вашему нерву к сердцу, и вы плачете не

ми А. Толстого Пастернак слушал в его пересказе замечательные работы по истории опричнины историка С.Б. Веселовского [1, 354].

⁵ Появляются и сопоставительные этюды: Clowes E.W. From beyond the Abyss: Nietzschean Myth in Zamiatin's «We» and Pasternak's «Doctor Zhivago» // Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary / Ed. by B.G. Rosenthal. Cambridge, 1984.

оттого, что вам печально, а оттого, что путь к вам вовнутрь угадан так верно и проницательно.

Вдруг в течение мелодии врывается ответ или возражение ей в другом, более высоком и женском голосе и другом, более простом и разговорном тоне. Нечаянное препирательство, мгновенно улаживаемое несогласье. И нота потрясающей естественности вносится в произведение, той естественности, которую в творчестве все решается» [2(IV), 307-308].

Пастернак вообще скептически относился ко всяким литературным учёбам (в лаборатории не рождается искусство, дышащее «почвой и судьбой») и к специальным, усиленным поискам нового языка и новых поэтических принципов и приёмов. Эту свою позицию он заявлял неоднократно, но, пожалуй, особенно чётко в замечательном этюде о Скрябине: «Люди, рано умиравшие, Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие, перед смертью углублялись в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, нашаривали, нащупывали его слоги... Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил своё новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов» [2(IV), 307]. Лекции Замятина, несомненно, вызывали такую же реакцию у Пастернака; возможно, и проза Замятина казалась ему слишком вычерченной, «математической».

Примечательно и одно совпадение. Где-то на рубеже 20-30-х гг. Замятин и Пастернак почти одновременно заговорили о «простоте» и неизбежности поворота к ней. Замятин писал в своей литературной исповеди «Закулисы» (1930): «Все сложности, через которые я шёл, оказываются, были для того, чтобы прийти к простоте (“Ёла”, “Наводнение”). Простота формы – законна для нашей эпохи, но право на эту простоту нужно заработать. Иная простота – хуже воровства, в ней есть неуважение к читателю: “чего тратить время, мудрить – слопают и так”» [8, 168]. Но поэтическая мифология и погружение в бездны подсознания в повести «Наводнение» говорят о том, что такая «простота» достигается очень сложным путем. Это уже, пожалуй, не «неореализм», а «неосимволизм» или мифологический реализм. Широко известна и исповедальная декларация Пастернака в «Волнах» (1931):

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их издавав,
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь
И зная с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Но мы пощажены не будем,
Когда её не утаим.
Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им [2(1), 381-382].

Как, однако, сложно сказано Пастернаком о «простоте», как полисемантически и загадочно это звучит! Простота-то здесь чрезвычайная – «неслыханная», и, похоже, она в лучшем случае находится в отдалённом родстве с той простотой, о которой размышлял Замятин.

Литература

1. *Воспоминания* о Борисе Пастернаке. М., 1993.
2. *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1991.
3. *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989.
4. *Бунин И.А.* Собр. соч. М., 1988. Т.6.
5. *Континент*. 1976. № 8.
6. *Литературная газета*. 1936. 20 декабря.
7. *Евгений Замятин и культура XX века*. СПб., 2002.
8. *Замятин Е.* Я боюсь. М.: Наследие, 1999.
9. *Левинсон А.* Джентльмен (заметки о прозе Е.И. Замятина) // Звено. [Париж]. 1923. 2 апреля.
10. *Волошин М.* Избранное. Минск, 1993.
11. *Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина*. СПб., 1997.
12. *Баевский В.С.* Пастернак-лирик. Смоленск, 1993.
13. *Баевский В.С.* Последняя книга Б. Пастернака // Автор и текст. СПб., 1996.
14. *Литературная учёба*. 1988. № 5, 6.

Н.Д. Цховребов

Марсель Пруст и Гайто Газданов

С выходом в свет романа ВК критики, как это обычно бывает при явлениях неординарных, попытались тут же подобрать ключи к этой удивительной, со своими «особыми достоинствами» прозе. М. Осоргин в письме к Горькому в Сорренто от 9 февраля 1930 г. впервые упомянул в нём о «кокетливых прустовских приемах»¹: «Книга Гайто Газданова (Газданов – осетин, очень культурный паренёк, сейчас кончил университет), по-моему, – очень хороша, только кокетлива; это пройдёт. Кокетливы “прустовские” приемы, само название. Но на него обратите серьёзнейшее внимание, Алексей Максимович. Хорошо бы его в России напечатать – и вполне возможно; не это, так другое. Он по-настоящему даровит. От него я жду больше, чем от Сирина. В числе немногих “подающих надежды” он мне представляется первым в зарубежье». Все последующие критики – Вейдле, Ходасевич, Оцуп и др. – в свою очередь

¹ ИМЛИ им А.М. Горького. Архив А.М. Горького (АГ) КГ-П. 55-12-32.

отмечали влияние на молодого прозаика эпопеи Пруста «В поисках утраченного времени».

В. Вейдле в статье «“Новая проза” Газданова», указывая на родословную романа ВК и другого писателя эмиграции, Ю. Фельзена, писал: «По ритму, как и по тону, обе эти прозы – французского покроя, но впечатления переводной они всё-таки не производят. В обоих случаях и тон этот, и ритм издали напоминают Пруста, но никакой подделки “под Пруста”, да и никакого прямого подражания Прусту в них нет. Сама концепция повествования, изображающего не мир, а восприятие его автором, идёт тут и там – в различных преломлениях – от Пруста, но знаменует нечто вполне приемлемое и закономерное: переход этот наблюдается во всей европейской литературе XX века, намечался и у нас (хотя и не на французский лад) у Андрея Белого. Он и у Набокова совершенно очевиден, а что у этих двух молодых парижских авторов он следует французским образцам, вполне естественно и несколько их таланта не порочит» [1, 112]. И далее: «Ранние воспоминания, из коих в главной своей части состоит ВК, не к жизни во Франции относятся, а потому и написаны менее “по-французски”, но та поэтическая дымка, что окружает их, в свою очередь, многим обязана чтению Пруста. Газданов (как и Фельзен) научился обходиться, и почти совсем, без вымысла, – воспоминания в вымысел превращать или ими вымысел заменять» [1, 112; курсив мой – Н.Ц.].

Ходасевич так же, как и Вейдле, правда, уже более категорично, настаивал: «Газданов изобретательней, живописней Фельзена, в нём больше блеска... но то, что объединяет Газданова с Фельзеном, не ими добыто: оба автора просто под влиянием Пруста» [2].

Дилемма Газданов – Пруст осталась, по существу, неразрешённой и в монографии американского слависта Л. Диенеша; более того, здесь несколько смущает двойственная и непоследовательная позиция её автора. «В двадцатые годы, – пишет Диенеш, – Пруст, конечно же, был именно тем писателем, которого следовало читать, которым следовало восхищаться и о котором следовало говорить... именно в эти годы Пруста возносят на самую вершину французского литературного пантеона. <...> Это не могло не оказать воздействия на парижский русский литературный мир (курсив мой. – Н.Ц.). Тем не менее в интервью, данном сорок лет спустя, Газданов говорит, что в то время он ещё не читал Пруста! Хотя позже, конечно, очень внимательно прочтёт, называя его “величайшим писателем двадцатого века”, и, по-видимому, не избежал в определенной степени его влияния» [3, 105]. (И это уже после того, как роман был написан?!). И вместе с тем: «У нас нет оснований сомневаться в том, что ВК не был написан под влиянием автора “A la Recherche du temps perdu”... определённое сходство или то, что может быть интерпретировано как “влияние”, является не чем иным, как “совпадением по времени”. Ни формальная структура его романа (конец, вынесенный в начало, и затем “путешествие назад в глубины памяти”, осуществляемое

с помощью воспоминаний о событиях из жизни рассказчика, которые привели к моменту в настоящем, служащему одновременно и началом и концом книги), ни естественное построение на эпизодах и отступлениях повествования, при очевидном отсутствии сюжета как объединяющего структурного принципа, ни значение, отводящееся памяти, не могут сочетаться с необходимостью заимствования у Пруста» [3, 105]. Однако, анализируя рассказ Газданова «Железный лорд», опубликованный в СЗ в 1934 г., Диенеш, вновь обращаясь к Прусту, утверждает: «<рассказ> составлен из нескольких тонко сплетённых мотивов: так, запах роз на берегу Сены в начале рассказа возвращает рассказчика в то время, когда он в последний раз слышал их сильный запах из гроба тогдашнего соседа Василия Николаевича Смирнова (*здесь можно действительно усмотреть влияние Пруста*)» [3, 136; курсив мой. – Н.Ц.]. Речь здесь, как видим, идёт о «влиянии», исходя из принципа «ассоциативной памяти»; вопрос, к которому мы ещё вернёмся.

М. Горлин, опубликовавший в берлинской газете «Руль» рецензию на роман Газданова ВК, адресуясь к его автору, писал: «В связи с Вашим именем упоминают имя Марселя Пруста, но вопросы влияния или сходства дело профессионального, серьёзного критика» [4]. Автор рецензии «Похвальное слово Гайто Газданову» оказался не только благодарным читателем романа, но и куда более, как выясняется, осмыслительным и проницательным, в отличие от многих современников писателя. Отношение Газданова к эпопее Пруста и в самом деле требует «профессионального, серьёзного» подхода, а не субъективных впечатлений, когда в силу самой литературной атмосферы (в данном случае «прустовской») или же личных пристрастий то или иное литературное произведение идентифицируется с явлениями отнюдь не схожими и, таким образом, желаемое выдаётся за действительность. Сравнительное литературоведение – именно та область «неторопливо созревающих тем», которая позволяет объективно и широко взглянуть на явления уже вполне устоявшиеся.

На то, что в период создания и выхода романа ВК Газданов не читал эпопеи Пруста, проливает свет в своих воспоминаниях и Яновский: «Свой первый рассказик Фельзен напечатал, кажется, ещё в “Новом корабле” и раза два читал это произведение на собраниях: разворачивал перед собою аккуратно завернутый в газету журнальчик и внятно, чётко, спокойно, однако с большим внутренним жаром оглашал синтаксически странные, искусные фразы. Писал он о любви, сдобренной самоубийственной ревностью, и в этом смысле плёлся в хвосте Пруста; но связь с последним дальше не шла. Хотя предложение Фельзена было длинное и трудное, но прустовское постоянное сравнение предметов одного ряда с явлениями совершенно другого ряда у Фельзена отсутствовало; мир его был линейным. <...> Я упоминаю о Прусте потому, что Николаю Бернгардовичу часто приходилось туго от этого своего стилистического (типографического) сходства с любимым и модным писате-

лем. Так, улыбаясь, он рассказывал: “В союзе молодых писателей (Дан-фер Рошро) после чтения Фельзена выступил Г[азданов] и заявил, что это сплошной Пруст! А несколько лет спустя Г[азданов] сознался ему, что в ту пору ещё Пруста не читал» [5, 33-34]. Между тем именно Газданова и Фельзена Вейдле, Ходасевич и др. генетически связывали с творчеством французского писателя. Любопытно, что и сам Газданов под несомненным влиянием «прустовской» атмосферы говорил о влиянии на Фельзена эпопеи Пруста (хотя и не читал его!). «Вообще о Прусте в конце 20-х годов – по свидетельству того же В. Яновского – слагались легенды, но читали его не многие» [5, 33-34].

Фельзен, в отличие от Газданова, и в самом деле увлечён был Прустом: об этом свидетельствует опубликованная им в Ч за 1932 г. статья «О Прусте и Джойсе». Но влияние Пруста на Фельзена выразилось лишь внешне. Приведя характерный для прозы Фельзена отрывок, Яновский замечает: «Проза Фельзена без красок: серый рисунок, острым карандашом... скучная отчётливость. Поплавский выразился: “Кто может выслушать целый концерт для одной флейты!” Для такого рода литературы надо было локтями расчищать дорогу. И Фельзену в этом чудесным образом помогли разные, часто враждебные друг другу влиятельные люди: Адамович, Ходасевич, Гиппиус, Вейдле. Все они старались хоть раз в год похвалить его, даже чрезмерно. Что казалось иногда несправедливым! Любопытно, что со времени падения Парижа и гибели Фельзена – никто из оставшихся в живых маститых критиков ни разу не посвятил статьи его романам, это даже неприлично, принимая во внимание предыдущие комплименты» [5, 33-34].

Нельзя здесь же не вспомнить и о том, что, говоря о значении творчества Пруста для французских писателей, исследователи сходятся во мнении, что, хотя зарождение нового романа XX в. связывали обычно с автором «В поисках утраченного времени», при жизни он, как выясняется, не имел ни учеников, ни последователей. «Достоверно известно, – утверждает Клод Мориак, – что у него не было учеников, хотя, казалось бы, у такого мастера не должно быть недостатка в последователях. <...> Предлагая новый метод, он на самом деле давал возможность каждому возделывать свой сад. Но мы не только никогда не слышали об учениках, которых можно назвать новаторами, – нельзя даже утверждать, что Пруст, как многие великие писатели, имел слепых подражателей» [6, 7]. Того же мнения придерживается и историк французской литературы Симон [7, 153]. Внимание здесь следует обратить на то, что речь идёт о самой *французской литературе* (!).

Популярность Пруста и в самом деле была огромной; его эпопея вобрала в себя искания новой романной формы начала века, «которую Томас Манн – сам крупнейший обновитель техники романа – определил, используя старую формулу Гёте, как “субъективную” эпопею» [8, 9]. Пруст, естественно, интересовал не только французских, но и русских писателей. Хроника культурной жизни Франции 20-30-х гг., со-

ставленная М. Бейсаком, гласит: «25 февраля, 1930 г. Литературные франко-русские собеседования. Очередное открытое собрание. Организаторы Робер Себастьен и Всеволод Фохт. Вступительное слово о Марселе Прусте и его творчестве скажут Робер Оннерт и проф. Вышеславцев. В последующем обмене мнениями согласились принять участие: Н.А. Бердяев, А. Арну, А. Моруа, И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, Р. Лалу, проф. Н.К. Кульман, А. Мальро, Ю.Л. Сазонова, М.Л. Слоним, Н.А. Тэффи, С. Фюме, М.И. Цветаева, М.О. Цейтлин и многие другие видные представители парижского литературного мира» [9].

Позже, познакомившись с эпопеей «В поисках утраченного времени», Газданов назовёт и те истоки, которые питали творчество Пруста, и это, несомненно, свидетельствует о глубоком и основательном знании самой истории французской литературы. «В противоположность Достоевскому, – пишет он, – у Пруста в истории французской литературы были предшественники. Первый из них – герцог Сен-Симон с его несравненным искусством психологического портрета. Но герцог Сен-Симон не был беллетристом и писал только свои воспоминания. Писатели – предшественники Пруста – это Бенжамен Констан и Фромантен с романами “Адольф” и “Доменик”. Они пытались делать то, что впоследствии делал Пруст, но у них не было его таланта, и поэтому, быть может, когда говорят о Прусте, то о них забывают. Конечно, ни “Адольфа”, ни “Доменик” нельзя сравнить с эпопеей Пруста “В поисках утраченного времени”» [10].

Влияние романа Пруста «В поисках утраченного времени», «идущие от него волны», получили отголосок лишь спустя два десятилетия. Главное для последователей нового романа – чтобы история не была рассказана «традиционно», в хронологическом порядке, главное не в схожести, которая сама по себе уже относительна, уже банальность. «Сегодня требовательный читатель, – замечает в этой связи Моруа, – даже от хорошего романа, написанного в бальзаковской или флоберовской манере, не получает достаточного заряда» [12, 265]. Таким образом, «антироман – создание определённого исторического времени, сущность его отразившее своими особенностями. Теперь становится понятнее, почему до 50-60-х годов Пруст не находил ни учеников, ни рабских подражателей! 30-е и 40-е годы не были достаточно для этого благополучными» [13, 7; курсив мой. – Н.Ц.]. Традиционный роман минувшего столетия существенно изменился, обрёл новые черты. Весьма показательна, что Адамович, анализируя роман Поплавского «Аполлон Безобразов», почувствовал, что к нему неприменимо понятие романа «в общепринятом, традиционном смысле, – т. е. длинного, стройного повествования с фабулой и отчётливо обрисованными типами... его “Аполлон Безобразов” – было смесью личных признаний с заметками о других людях, без логической связи, без стремления к композиционной последовательности» [14, 14]. Именно эти особенности нового романа, его существенная трансформация не будут поняты и учтены критикой.

Русский роман зарубежья, наряду с его классической, традиционной формой включавший и европейские тенденции, сделался «уникальным явлением» [15].

Отношение к Прусту, которого, по словам Л. Диенеша, «следовало читать и которым следовало восхищаться», было в среде писателей русской эмиграции далеко не столь восторженным и однозначным. Поразному он был воспринят и в советской России. В своём отзыве на книгу «Пруст в русской литературе» А. Кушнер приводит тому немало примеров: «Стало ясно, с каким восторгом и сопротивлением был он встречен в России. О том, что говорил Горький (“Нестерпимо болтливый Марсель Пруст”; “Французы дошли до Пруста, который писал о пустяках фразами по 30 строк без точек”) или Бунин (“Что же, для вас и Пруст лучше Гюго?”), стыдно вспоминать; впрочем, многие и сегодня думают точно так же, только стесняются в этом признаться.

Но от Андрея Белого, а тем более Михаила Кузмина ждешь другого отношения. Увы, ожидания обмануты: “как читатель, я тянусь к простым формам: боготворю Пушкина, Гёте, люблю Шумана, Баха, Моцарта, пугаюсь психологизма Пруста и выкрутасов Меринга, а как писатель появляюсь в рядах тех, кто понимает простоту форм, и это неппростота”. Что хочет сказать Андрей Белый (“О себе как о писателе”, 1933) в этом своём пассаже, понять нелегко. Оказывается, “как читатель” он любит Шумана, Баха и Моцарта, “появляется в рядах тех...” – советская идеология явно сказала не только на смысле фразы, но и на манере строить фразу – так писали в газете “Труд”, в журнале “Красная новь”. <...> Борис Зайцев привёз ему книгу “Под сенью девушек в цвету”. В следующий его приезд в Москву Андрей Белый вернул её со словами: “Это бормашина какая-то”. Сказать такое об одной из лучших книг в этом мире – как же надо было растеряться, утратить слух, а заодно и способность воспринимать новые вещи”. И далее: “Но вот и Кузмин, если верить воспоминаниям В. Петрова, говорил, что прустовская проза “кажется ему слишком совершенной и недостаточно живой, он сравнивал её с прекрасным мертворождённым младенцем, заспиртованным в банке”. <...> Зато Ахматова... Но нет, лишь один раз встречается в указателе имён к её сочинениям имя Пруста, и какое же это общее, расхожее суждение: “Три кита, на которых ныне покоится XX век, – Пруст, Джойс и Кафка, – ещё не существовали как мифы, хотя и были живы как люди” – это из очерка “Амедео Модильяни»» [16, 171].

Можно соглашаться или же не соглашаться, даже иронизировать по поводу «советской» конъюнктуры, действительности, однако не в нашей власти что-либо изменить в отношении всех этих писателей к Марселю Прусту. Ну, а каково всё же было отношение к Прусту в среде литераторов русской эмиграции?

Невольно на память приходит отрывок из «Аполлона Безобразова»: «Читала ли <Тереза> книги? Не знаю, ибо я не запомнил её с книгой. Хотя она всё знала, всё понимала, думаю, всё предчувствовала с чужих

слов, со слов о чужих словах. Думаю также, что ей было достаточно одной страницы, чтобы оценить книгу, ибо сразу грубость написанного бросалась ей в глаза, а хорошие книги – к чему, действительно читать их до конца, не весь ли Пруст заключён в одной своей бесконечной фразе с множеством придаточных предложений, и не вся ли душа писателя – в известной перестановке прилагательного в одном описании единого сумрачного утра?» [17, 132]. З. Шаховская в книге «В поисках Набокова» поведала о том, как на вопрос французского журналиста Пьера Бениша, любит ли он Пруста, Набоков отвечал: «Я его обожал. Потом очень, очень любил, – теперь знаете» [18, 132]. В жизни Набокова наступил период «переоценки ценностей», хотя ранее роман «В поисках утраченного времени» причислялся им наряду с «Улиссом» Джойса, «Петербургом» Белого, «Превращением» Кафки к литературным шедеврам XX в.; именно Набокову принадлежит единственная, пожалуй, в русской литературе сатира на прустовский стиль. В романе «Камера обскура» он так рисует образ писателя Зегелькранца: «Его имя было хорошо известно в литературных кругах, но книги его продавались худо. Он знал лично покойного Марселя Пруста, подражал ему и некоторым другим новаторам, так, что из-под его пера выходили странные, сложные, тягучие вещи». Зегелькранц читает Кречмару, главному герою романа, пассаж, в котором речь идёт о посещении больным дантиста, стилизованный «под Пруста»: «Когда он устремлял всё сознание на эту боль, стараясь убить боль ультрафиолетовым лучом разума, он в продолжение нескольких секунд испытывал мнимое облегчение, но тотчас замечал, что он уже не орудует лучом, а думает о его действии, и, таким образом, уже отделён собственной мыслью от объекта ее, отчего боль торжественно и глухо продолжалась, ибо в ней именно было что-то длящееся, что-то от сущности времени, или, вернее, оно было связано со временем, как жужжание осенней мухи или треск будильника, который Генриетта никогда не могла ни найти, ни остановить...» – и т. д. [19, 124-125].

И. Шмелёв, писатель «первой волны», в свою очередь утверждал, что говорить «о решающем влиянии Пруста на русскую литературу эмиграции нельзя никак. <...> Чем может насытить Пруст? Дух насытить требовательный, не пустой? То, что даёт Пруст, слишком мало для взыскательного читателя. У нас, русских, есть, слава Богу, насытители, и долго они не оскудеют. И Пруст пользовался их светом. <...> Толстой оказал влияние в приёмах. <...> Куда ведёт Пруст? Какому богу служит? Наша литература слишком сложна и избрана, чтобы опускаться до влияний... невятности, хотя и чёткой. Тут Пруст бессилен. Да и по лучшему своему он не может идти в сравнении с нашей силой.

Влиять на литературу значит вести её. Для сего надо всемирную тревогу, великое душевное богатство.

Пруст не может считаться крупнейшим выразителем нашей эпохи» [20, 483-484].

В отрочестве Пруст довольно рано «разделил вместе с матерью вкус к романам Толстого» [21, 38]. И о том, что «свет» Толстого пролился на Марселя Пруста, в разное время помимо Шмелёва отмечали Алданов, а затем и Набоков. «Пруст, – утверждал Алданов, – вышел из Толстого – стоит только перечесть сцену прощания Свана с герцогом и герцогиней Германт» [22]. «Поток Сознания, или Внутренний монолог, – в свою очередь утверждает Набоков, – изобретённый Толстым, русским писателем, задолго до Джеймса Джойса. <...> У Толстого этот приём существует в зачатке, так как автор помогает читателю, у Джеймса Джойса он доведен до максимальной степени объективной записи» [23, 264; курсив мой – Н.Ц.]. Набоков говорит об этом открытии Толстого, которое, по странной случайности, осталось вне поля зрения критиков. «Он открыл – так никогда и не узнав об этом – метод изображения жизни, который точнее всего соответствует нашему представлению о ней. Он единственный мне известный писатель, чьи часы не отстают и не обгоняют бесчисленные часы его читателей... были и другие писатели, откровенно стремившиеся передать это движение: так Пруст приводит героя романа “В поисках утраченного времени” на последний светский обед, и тот, видя своих знакомых в серых париках, вдруг понимает, что серые парики – просто седые волосы, что эти люди состарились, пока он путешествовал в глубь своей памяти. <...> Но даже эти писатели не добиваются того, чего достигает Толстой, передавая течение времени как бы невзначай, мимоходом. Время у них течёт медленнее, или быстрее, чем часы вашего деда, – это время “по Прусту” или “по Джойсу”, а не обычное» (курсив мой. – Н.Ц.). Толстой стал неотъемлемой частью духовного мира Пруста, ему принадлежит место особое. Сравнивая Бальзака и Толстого, Пруст писал: «Есть писатели, которых любишь, подчиняясь им, от Толстого получаешь истину, как от того, кто больше и сильнее, чем ты сам. <...> Ныне Бальзака ставят выше Толстого. Это безумие. Творчество Бальзака антипатично, грубо, полно смехотворных вещей. Человечество предстаёт перед судом профессионального литератора, жаждущего создать великую книгу... Бальзаку удастся создать впечатление значимости, у Толстого всё естественным образом значительнее, как помёт слона рядом с помётом козы» [24, 657].

К прустовскому методу у Газданова, как полагали критики, мог восходить принцип «ассоциативной памяти».

В эпопее «В поисках утраченного времени» у Марселя, одного из героев романа, «бессознательные воспоминания» связаны с размоченным в чае печеньем «мадлен» и вызываются вкусовым ощущением. И в романах, и в рассказах Газданова можно найти этот «принцип внешних ассоциаций», вызванный как вкусовыми ощущениями, так и обонянием, зрительными и слуховыми импульсами. Так, в ВК читаем: «Особенно хорошо я помнил запах воска на паркете и вкус котлет с макаронами, и как только я слышал что-нибудь напоминающее это, я тотчас представ-

лял себе громадные тёмные залы, ночники, дортуар, длинные ноги и утренний барабан, Успенского в белой рубашке и подполковника, бывшего плохим христианином» (I, 70). Или: «Становилось темно, речка всхлипывала и журчала; и этот тихий шум слит теперь для меня с воспоминаниями о медленной ходьбе по песку, об огоньках ресторана, который был виден издалека, и о том, что когда я опускал голову, я замечал свои белые летние брюки и высокие сапоги Виталия» (I, 114).

Надо сказать, что об «ассоциативной памяти», которую связывали с творчеством Пруста, критики заговорили лишь с выходом в свет романа ВК, хотя принцип этот использован был Газдановым значительно раньше, уже в самом начале творческого пути, в рассказе «Превращение» (1928): «Помнится, в плохоньком меблированном доме большего южного города России жили две дамы в одинаковых комнатах, одна над другой. Дама, жившая наверху, умирала от страшной болезни: “лимфатические сосуды” – говорили мне, и казалось, что в теле этой бледной и толстой женщины стоят десятками маленькие стаканчики с белой жидкостью, – и вот жидкость темнеет, окрашиваясь в кровавый цвет, и дама поэтому умирает. Внизу же другая дама целыми днями играла на пианино; и в вечер смерти “лимфатической больной” оттуда все слышалась элегия Массне; а наверху на столе лежал раздувшийся труп, и белый холст завешивал зеркала; я вспомнил эту историю однажды в ресторане, когда граммофон заиграл такой знакомый мотив; я надолго задумался; пластинка перестала вертеться, а я не начинал есть; белый пар взвивался над супом, и волны холста струились по зеркалам» (III, 82-83). В рассказе два вида ассоциативной памяти – звуковая, «элегия Массне», и зрительная – «волны холста струились по зеркалам».

В статье Вейдле «“Новая проза” Газданова», где автор ВК и прозаик Фельзен провозглашены последователями Пруста, критик в числе тех немногих писателей, которые развивались в русле собственной национальной литературы, называет А. Белого и Набокова. Примечательно, что совершенно иной позиции придерживается А. Зверев в своей недавно опубликованной книге о Набокове. Исследователь утверждает, что романы «Машенька» и «Защита Лужина» написаны Сирином не без влияния «уроков» Пруста, «хотя рецензенты “Машеньки” этого, конечно, не предвидели. – Они вообще не проявили особой художественной чуткости. Странно, ведь о книге среди других писали видный прозаик М. Осоргин и один из лучших критиков Зарубежья К. Мочульский» [25, 139]. Напомним, что «среди других» были Адамович, Варшавский, Терапиано, Н. Андреев, Г. Иванов, Ходасевич, М. Кантор, М. Цейтлин. И хотя о первом романе Сирина говорили, главным образом, как о продолжении традиций русской литературы – Тургенева, Чехова, Бунина, – но, наряду с этим, сказано было и о «западничестве» автора: например, Г. Иванов считал, что в «Защите Лужина» Сирин проявил себя «Как имитатор... новой французской литературы», уточняя при этом, что «Фельзен и Газданов бесконечно далеки по своему существу от того,

что делает Сирин. *Их связь с французской литературой – органическая и творческая*» [26].

На западничестве Сирина настаивал и историк литературы, славист Н. Андреев: «Сирин – зарубежник. Это элементарнейшее определение относится не только к его временной географической прикреплённости (Берлин), но, в известной части, к духу и плоти его произведений <...>. Сирин (мы повторяем) – зарубежник. И зарубежье отслоилось у него прежде всего в форме» [27, 5].

«Айхенвальд, – продолжает Зверев, – говорил о бунинской выучке, но можно сказать и об уроках Марселя Пруста. Ведь август, который был девять лет назад, возникает из провала во времени благодаря запаху карбида, который случайно донёсся из гаража, растекаясь по лиловому в сумерки асфальту, – обычный прустовский ход с использованием прежних произвольных ассоциаций, вызываемых совпадением цвета, запаха или вкуса: они включают тонкие механизмы эмоциональной памяти». И далее положение это аргументируется следующим образом: «Реконструкция, сделанная в “Машеньке”, – через мелочи, осевшие где-то в лабиринте памяти, через внезапные ассоциативные переходы, как запах карбида, которым “включён” событийный ряд девятилетней давности, так что заново пережито вставание с постели после болезни и увидены лёгкие литографии на стенах, – по духу своему уже прустовская (в лекциях Набоков особо отмечает важность такого рода эмоциональных потрясений для эпопеи “В поисках утраченного времени” и способность французского романиста осознать “художественную важность подобного опыта”» [25, 139]. Хотелось бы здесь же уточнить: такое специальное, углубленное прочтение Пруста – дело несомненно более позднее и специальное, необходимое для ведения лекционного курса. Кроме того, ведь курсу «Шедевры европейской культуры» Набокова, прочитанному осенью 1948 г. в Корнельском университете, предшествовали лекции по русской литературе. Да и не тот же ли Набоков указывал на то, что сам этот «провал» во времени задолго до Пруста открыл «русский писатель» Лев Толстой? Размышляя о «мирах» госпожи Вердюрен, госпожи де Германт, других персонажей «В сторону Свана», Набоков писал: «Все они вращаются на орбитах, образованных схожими силами, а именно автоматизмом, поверхностью, машинальностью бытия, что уже знакомо нам по сочинениям Толстого» [23, 279-280; курсив мой. – Н.Ц.]. Мог ли Газданов не обратить внимание на художественные приемы Л. Толстого, говоря о том, что принцип ассоциативной жизни, о том, что генетически Газданов восходит к Прусту, довольно, как мы видели, иллюзорно. Сам по себе этот принцип глубоко субъективного порядка и едва ли мог быть механически позаимствован. Он требовал собственных жизненных впечатлений, ибо сама такая «реальность», как справедливо замечал философ М. Мамардашвили, «предстает из кусков тебя самого. <...> Ибо произведение есть нечто такое, что позволяет нам нырнуть в

самих себя и тем самым коммуницировать с действительностью, а без ныряния коммуникации нет» [28, 23]. Да и не об этом ли самом писал Пруст, указывая на подсознательные глубины нашей памяти? «Пытаясь вспомнить прошедшее, мы лишь напрасно роемся в памяти, все усилия рассудка тут тщетны. Оно недостижимо для сознания и затаилось за его пределами – в каком-то осязаемом предмете (в ощущении, которое доставляет нам этот предмет), – хотя мы о том и не подозреваем».

В заключение нельзя не обратить внимание на одну существенную сторону романа ВК, оставшуюся за пределами внимания критики, – исключение, пожалуй, составил М. Горлин, хорошо почувствовавший «фон» произведения. Он писал Газданову: «Ваше путешествие не экзотическое, оно очень простое и очень русское» [4]. Видимо, вовсе не случайно эпиграфом к своему первому роману Газданов выбрал строку из письма Татьяны к Онегину. На протяжении всего романа повествователь упоминает произведения Державина, Тредьяковского, Батюшкова, Толстого и других писателей; немало в нём реминисценций, перифразов из русской классики, но что важно особенно, так это обращение Газданова к «Житию протопопа Аввакума», по меткому определению Ремизова, «единственно несравненной прозе русского лада» [29]: «Мы учили тогда протопопа Аввакума, и Василий Николаевич читал нам длинные отрывки...». Далее следует пространная выдержка из «Жития». Случайно ли обращение Газданова к «самому замечательному и самому известному писателю XVIII века»? Скорее всего, нет. «Своеобразная стилистическая манера Аввакума, крайний субъективизм его сочинений, – отмечал Д.С. Лихачёв, – неразрывно связаны с теми мучительными обстоятельствами его личной жизни, в которых осуществилось его писательское “страдничество”» [30]. Мог ли писатель столь утончённый и восприимчивый, как Гайто Газданов, не прочувствовать и не переживать всего этого?

Литература

1. Вейдле В. «Новая проза» Газданова // Звезда. 1995. № 2.
2. Возрождение. 1930. 19 июня.
3. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995.
4. Горлин М. Похвальное слово Г. Газданову // Руль. [Берлин]. 1930. 30 марта.
5. Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти. СПб., 1993.
6. Мориак К. Пруст. М., 1968.
7. Simon P. Histoire de la littérature française au XX^e siècle. V.1. P., 1958.
8. Сучков Б. Марсель Пруст // Пруст М. По направлению к Свану. М., 1973.
9. Beyssac M. La vie culturelle de l'émigration russe en France. Chronique 1920 – 1930. Paris, 1971.
10. Газданов Г. Из дневника писателя // Дружба народов. 1996. №10.
11. Моруа А. Марсель Пруст // Литературные портреты. М., 1971.
12. Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. М., 1977.
13. Андреев Л. Марсель Пруст. М., 1968.
14. Борис Поплавский в оценке и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993.
15. Гулыга А. Мудрость трагедийного эпоса // Литературная газета. 1987. 25.02.

16. Кушнер А. Наш Пруст // Новый мир. 2001. №8.
17. Поплавский Б. Домой с небес: Романы. СПб.; Дюссельдорф, 1993.
18. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.
19. Набоков В. Приглашение на казнь: Романы. М.; Харьков, 1999.
20. Шмелёв И. Собр. соч. Т. 7. М., 1999.
21. Моруа А. В поисках Пруста. М., 2000.
22. Алданов М. О Толстом // Литературное обозрение. 1994. №7-8.
23. Набоков В. Лекции о русской литературе. М., 1996.
24. Proust M. Contre Sainte-Beuve. P., 1971.
25. Зверев А. Набоков. М., 2001.
26. Ч. 1930. № 1.
27. Андреев Н. Сириус // Новь. [Таллин]. 1930. Сентябрь.
28. Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М., 1995.
29. Ремизов А. Дар Пушкина // ПН. 1930. Сентябрь.
30. Лихачев Д.С. Избранные труды. Л., 1987. Т. 2.

Н.В. Барковская

Борис Поплавский и некоторые тенденции в современной поэзии

Определённое сходство в мироощущении «детей» эмиграции и «детей» перестройки обусловило переключки поэзии Поплавского с творчеством некоторых современных молодых авторов. Из трёх путей, возможных для эмигрантской поэзии (верность классической традиции – В. Ходасевич, отчаяние при виде ее распада – Г. Иванов, поиск новых приёмов выразительности), Б. Поплавский избрал третий путь. В творчестве этого «русского сюрреалиста» слышны отзвуки голосов Бодлера и Рембо, Анненского и Блока. Но, кажется, голос самого Поплавского замирает в предчувствии нового звука, нового поэтического слова, способного выразить «энигматическое», изобразить непредставимое: «Душа молчала на границе звука» [1, 45]. Голоса современных поэтов достаточно отчётливо «проговаривают» намеченные Поплавским тенденции. Покажем это на примере двух авторов – Б. Рыжего и Д. Воденникова.

Борис Рыжий (екатеринбургский поэт, лауреат премии АнтиБукер (1999), трагически погибший весной 2001 г. в возрасте 27 лет) напоминает Бориса Поплавского не только схожестью судьбы, но и, главное, элегической напевностью стиха, особенно заметной на фоне постмодернистской тенденции к деструкции стиховой формы. Жизнь в ситуации «на сломе» определила такие черты поэтов, как неконформизм, одиночество, неприкаянность. Поплавский, «пасынок грустного света», признавался: «Я не участвую, не существую в мире» [1, 131]. Б. Рыжий утверждал: «Быть гражданином – невозможно» [2, 57]. Обладая незаурядной физической силой, оба поэта отличались душевной ранимостью и чуткостью, ценили братство друзей (о чём свидетельствует обилие посвящений). Оба чувствовали свою обречённость: «Я помню, смерть мне

в младости певала: // Не дожидайся роковой поры» [1, 224]; «ты умрёшь, // не живут такие в миру» [2, 10]. В стихах Поплавского образ смерти – один из центральных: спит «мёртвая девочка-вечность в гробу» [1, 95], смерть ляжет на грудь «холодно и душно... как женщина в пальто» [1, 37]. Герой Рыжего идёт по улице «со смертью-одноклассницей под ручку... целуясь на ходу» [2, 19]. В схожих образах воплощается тема уходящего детства: у Поплавского «голубой и смешной матрос // Нагружает свой пароход // Миллионами белых роз», он «будет детство свое искать, // Никогда его не найдёт» [1, 79]. Рыжий вспоминает, как во дворе «про розы, розы, розы, розы, розы» пела Пугачева – «нас смерти обучали» [2, 49]; «мальчик пустит по ручью бумажный // маленький кораблик голубой», «и кораблик жизни нашей мимо // прямо в гавань смерти проплывёт» [2, 30]. У обоих поэтов не раз встречается деталь, подчеркивающая атмосферу прозрачной грусти и ставшая эмблемой «парижской ноты» – замирающий в отдалении гудок паровоза или звон трамвая:

Где-то в воздухе чистом (казалось, то плакал младенец),
Отдалённое пенье пустого трамвая рождалось... [1, 89].

Внутренне противоречив лирический герой у обоих поэтов. Поплавский писал в стихотворении «Двоецарствие»: «И на кладбищах двух погребён, / Ухожу я под землю и в небо» [1, 32]. «Полу-пижон, полу-поэт» Б. Рыжий говорил: «И понял я: свободы в мире нет / и не было, есть пара несвобод» [2, 17]. Эта двойственность лирического героя обусловлена несовпадением того «я», которое сформировано социально-бытовыми обстоятельствами (бродяга-горожанин, не вписывающийся ни в какую толпу – Поплавский, мальчишка с городской окраины – Рыжий), и внутренней, романтической сущности. Вместе с тем герой и у того, и у другого поэта – целостная личность, в которой оксюморонно уживаются обе грани: событийная и бытийная, физическая и метафизическая. А поскольку этот герой – поэт, то слышит он две музыки: грубую, повседневную и тихую, небесную. У Поплавского: «панический вальс», «пошлый мотив», «бравурный марш помятых труб», «тихо врал копеечный смычок», «клавиши тихо шумели и ввали»; но и – тихая флейта, музыка дождя, «солнечная музыка воды», «поют деревья в городском лесу», «город – как огромная валторна», «лишь музыка тихо сияла из Чаши // Неслышным и розовым светом свободы». У Рыжего: старая музыка играет какую-то дребедень, плохой репродуктор что-то победоносно поёт, звучит с базара блатной мотив, поёт пропойца под окном, вопли радиолы во дворе. И другая музыка: флейта лета, играет тишина, скрипки невидимые пели. Блок противопоставлял небесные «арфы» визгу цыганских «скрипок». В стихах Поплавского и Рыжего две музыки образуют «двойственный лад», странное, но гармоничное слияние, преодолевающая грань между элитарным и массовым искусством. Один из ключевых музыкальных образов у Поплавского – граммофон: «И пел Орфей, сладчайший граммофон» [1, 233], «Нам медный граммо-

фон поёт привет» [1, 45], «И поёт красив и ясен // Граммофон» [1, 91]. В романе «Аполлон Безобразов» Поплавский пишет: «Боже мой, как пронзали мое сердце старые довоенные марши из немецких опереток, под которые я тосковал гимназистом на бульварах». Любимая музыка Терезы – «вальсы с граммофонных пластинок, бесконечно кроткие, те вальсы, которые пишут погибшие спившиеся композиторы, вкладывая в них душу своих неосуществлённых симфоний» [3, 48]. Нечто похожее и у Рыжего, например: «Так над коробкою трубач с надменной внешностью бродяги, с трубою утонув во мраке, трубит для осени и звезд. И выпуклый бродячий пёс ему бездарно подпевает. И дождь мелодию ломает» [2, 34]. Соединение высокого и низкого выражено в словах Поплавского: «И мы уже, у музыки во власти, // У грязного фонтана просим пить» [1, 194] и в стихотворении Рыжего:

Прошёл запой, а мир не изменился.
Пришла музыка, кончились слова.
Один мотив с другим мотивом слился.
(Весьма амбициозная строфа).

...а может быть, совсем не надо слов
для вот таких – каких таких? – ослов...

Под сине-голубыми облаками
Стою и тупо развожу руками
Весь музыкою полон до краёв [2, 41].

В этом стихотворении при общей напевности, создаваемой ямбом-5 с точной рифмовкой, постепенным увеличением количества пиррихий, ассонансом на [o], [a], [и], присутствуют диссонирующие моменты: несимметричная строфика, незавершённая фраза в середине текста, не все строки начинаются с прописной буквы. Тенденция к стихопрозе наблюдается и у Поплавского, и у Рыжего: неоднородность лексического уровня, сбой мера, частые enjambement.

Соединение двух «музык» возможно потому, что у них одна – элегическая – тональность: «и всё печальнее мотив, и все печальней» [2, 37]. Нередко это «похоронная музыка на холодном ветру». Прощальному взгляду открывается, по выражению Поплавского, «грубая красота мироздания». Город – единственная реальность, окружающая героев, и они научаются понимать жизнь неживых предметов: асфальта, фонарей, трамваев, флагов. В «микроурбанизме» Поплавского и Рыжего ощутима традиция Анненского, как и в доминанте чувства жалости. Красота города не только грубая, но и хрупкая, обречённая. Центральным «топосом» у обоих поэтов становится парк, некий Эдем посреди «промзоны», городской лес. Там, в парке, чаще всего бродит и сидит на скамейке поэт. В стихах Поплавского парк может быть «загаженным», у входа «женщина на розовом плакате // Смеясь, рукой указывает ад» [1, 194]; но там – «святое виденье», «путешественник-ангел», розовый вечер, играет музыка. Об этом – стихотворение «Напрасная музыка» [1, 213]. В

нём напевности способствует длинная строка – дактиль-4, ассонанс на [е], [о], интонационная завершённость строк, кольцевая композиция. Но в начале стихотворения метрическая схема нарушена: в первом стихе после дактилической стопы следует стопа хорея, возникает пауза, делящая стих на два полустишия по пять слогов каждый, что подчёркнуто и внутренней рифмой (ярким-парке); во второй строке также первая стопа – дактиль, затем одна стопа хорея и две стопы ямба (в прямой речи). Как видим, гармония опять включает в себя диссонанс, что свойственно и стихотворениям Рыжего, допускающим жаргонизмы, неточные рифмы, enjambement и т.д.

Я зеркало протру рукой
и за спиной увижу осень.
И беспокоен мой покой,
и счастье счастья не приносит.

На землю падает листва,
но долго кружится вначале.
И без толку искать слова
для торжества такой печали.

Для пьяницы-говоруна
на флейте отзвучало лето,
теперь играет тишина
для протрезвевшего поэта.

Я ближе к зеркалу шагну
И всю печаль собой закрою,
Но в эту самую мину-
ту грянет ветер за спиною.

Все зеркало заполнит сад,
лицо поэта растворится.
И листья заново взлетят,
и станут падать и кружиться [2, 8].

Стихотворения Дм. Воденникова (род. в 1968 г.) развивают иную грань поэтического мира Поплавского – ту пластичность, живописность, с которой у него, как на картинах сюрреалистов, явлены зыбкие состояния души – сны, грёзы, видения. Яркие, выпуклые детали нередко складываются в алогичный коллаж, заменяющий причинно-следственные или пространственные связи ассоциативными. Например, в романе «Аполлон Безобразов»: «Всё, казалось, было безучастно и пусто, но, в сущности, миллионы огромных глаз наполняли воздух, и во всех направлениях руки бросали цветы и лили запах лилий из электрических ваз. Но никто не знал, где кончаются метаморфозы, и все хранили тайну, которую не понимали, а тайна тоже молчала и только иногда смеялась в отдалении протяжным и энигматическим голосом, полным слёз и решимости, но может быть, она всё же говорила во сне» [3, 94].

Поэзия Дм. Воденникова также полна метаморфоз живого и неживого, человеческого, растительного и животного миров, правда, с другой эмоциональной окраской – не столько мистически-серьезной, сколько безудержно-карнавальной.

Среди «автоматических» стихов Поплавского есть одно, относящееся к достаточно редкому жанру «стихотворений с декорациями». Непосредственные предшественники его в этом жанре – Анненский («Песни с декорациями») и Блок («Балаганчик»). Декорация, включающая в текст «непоэтическую» реальность, нарушает чистоту лирического рода, но в подобных мини-драмах она, как правило, служит визуализации внутренних состояний [см.: 4, 131-133]. Это одно из произведений, написанных в соответствии с онирическими установками сюрреалистов. Согласно Поплавскому, сон есть способ приобщения к сверхиндивидуальному, «во сне моё “я” уничтожается». Данное стихотворение обладает всеми формальными признаками пьесы: есть декорации, ремарки, звуковое сопровождение, пролог, обращение к публике, танцевальные и вокальные вставки, реплики, даже подобие диалога. Но поскольку это сон, событийный сюжет ослаблен, может быть трактован примерно так: некто стремится уйти из рая природы (бессознательной жизни) в реальность, где его ждут страдания и муки, но – это путь Христа (некое подобие мистериального сюжета), а значит – путь духовного рождения. Из плоти (природы) рождается дух (сознание, высшее, божественное начало). Если вспомнить судьбу Поплавского – его одиночество, непризнанность, несчастливость, – то можно понять эту «трагедию вочеловечения» как становление личности художника, обретение им духовной свободы своего голоса. Не случайно в этой мини-драме главный герой – даже не маска (маски здесь: Пролог, розы, Эпиктет), а голос, который приближается и крепнет: «в страшном отдалении» – «за сценой» – «на сцене». «Голос» – не только отсутствие воплощённого облика (даже не местоимение), но ещё и предельное обобщение, попытка придать цельность хаотическому подсознанию. Это обобщение достигается через свертхтекст – культурные ассоциации, закреплённые за именами Озириса (миф об умирающем и возрождающемся боге), Эпиктета (раб по происхождению, этот римский стоик проповедовал идею внутренней свободы, духовной независимости – прежде всего, от собственных страстей) и, наконец, Христа. Этика кенозиса, страдания и сострадания («жалости», столь свойственной Поплавскому) проявляется не только в готовности героя уйти из райского сада, но и в аскетизме самой формы стиха: она намеренно бедна – есть рифмы, но они не регулярны; есть разбивка на строки, но они разной длины, синтаксис упрощённый, хотя есть интонационные знаки (? !); песня роз ритмизована хореом, но в целом метрической упорядоченности нет. Много лексических повторов, но не усиливающих, а словно демонстрирующих бедность словаря.

В 1999 г. в Санкт-Петербурге вышла книга стихов Воденникова «Репейник». В ней есть «стихотворение с декорациями» – «Зачем вы убили Савву моего, Савву...».

Май – под каждым кустиком рай

*Куст крыжовника без листьев,
в нём человек без штанов*

Зачем вы убили Савву моего, Савву?
Зачем вы убили Лилю, мою Лилю?
А меня не убили – спрятался я на славу,
зря крыжовника куст бил меня острым бивнем,
зря изодрал, истерзал и сорвал джинсы,
зря кровоточил и зря, как с холерой, бился.
Да и то сказать: не ошибся, серый:
быхь наводкой я и быхь холерой.

Так зачем о том забыл ты, йогурт знатный,
стал ревнив, как бык, и всё глядит в оба.
Не волнуйся – вот они горят, эти пятна,
вот она дрожит в листве, шкура-глобус.
Только – ой как – всё внутри изгрызла крыса.
Ты не зря меня сначала бил и тискал.

Куст начинает зарастать листочками

Слышишь, слышишь ты? как воют рудокопы,
твари-дигтеры во мне бегут и лают.
Зря ты запер двери, запер окна.
О! горбатые их робы - только кокон,
и ползут уже они, снуют, шныряют -
длинные и голые терьеры.
Был ты огненным со мной и был ты верным.
Будь ты проклят.

Ибо голый пленник я теперь в колючих ягодах,
даже ангелы лететь ко мне боятся.
Ты ж ощерился, как зверь, судебный ябеда.
Ну а твари бегают во мне и матерятся,
словно сливу исчервили, морды.
То-то крысы, то-то черти рады.
Был я патокой и был я мёдом.
Буду ядом.

Так убей меня, убей меня, как Савву,
так распни меня, разрежь меня, как Лилю,
ибо слабый я - и вот пылаю язвой,
сам себя изъем, спалю и сам погибну,

ибо ад в душе такой, как сад в заду у негра.
Кто из нас с тобой затлеет первым?

*Человека уже не видно за листьями,
как вдруг куст вспыхивает изнутри*

Сколько пламени и сколько дыма, дыма!
Твари по тебе бегут, как юнги,
уплывает наш с тобой кораблик.
Кличут – слышу – Савва с Лилей: Дима.
Слышу: куст кричит, его лупцуют сабли,
и скворчат его грибные руки.

Огонь объемлет куст окончательно

Голос из пламени:

Господи, за всё тебе спасибо.
Твари нет смиреннее меня.
Ты гори, догорай, моя купина.
Скоро догорю с тобой и я.

Разыгрываемая сцена (человек в кусте крыжовника произносит монолог, затем сгорает вместе с кустом) представляет собой объективацию переживаний героя: страх – вина – самоумаление – гордыня страсто-терпца (действие происходит на Пасху). Однако декорация не статична, а постоянно трансформируется, как в анимации, что соответствует игровой, травестийной атмосфере стихотворения: голый куст зарастает листочками, потом весь покрывается листвой, наконец сгорает. Соответственно изменяется цвет: серый – зелёный – красный. Куст превращается в мамонта, тигра, волка, быка и т. д. Ремарки, вводящие образ куста, графически обозначают четыре части сюжета, в основе которого лежит столкновение жизни и страдания, воскресения и смерти. В первой части (завязка конфликта) куст выступает одновременно спасителем, убежищем для героя, но и терзает его. Во второй части куст – тюрьма и тюремщик, в нем появляются жуткие твари-диггеры, крысы, гусеницы, одновременно он – неверный любовник, убийца. В третьей части – кульминация (пламя охватывает и куст, и героя в нем). В четвёртой – развязка: молитва-благодарение Господу и смерть героя. Сцена порождает множество ассоциаций: с эпизодом Богоявления в виде неопалимой купины, вообще с мифами о страдающем и умирающем боге, с «красной смертью» старообрядцев-самосжигателей; имя «Савва» заставляет вспомнить одноименную пьесу Л. Андреева с её богоборческими мотивами и идеей «голового человека на голой земле»; подзаголовком к пьесе Андреева – «Ignis Sanat» – служит эпиграф шиллеровской драмы «Разбойники».

Монолог лирического героя Воденникова демонстрирует стилевую избыточность, диссонансное многоголосие (в отличие от стиливого аскетизма Поплавского). Можно выделить пять речевых масок героя: 1) сказочно-былинный добрый молодец (быхъ, кликну, изьем, сабля, бился), 2) герой-мессия (распи меня, ангелы, черти, обращение к Богу), 3) бранная лексика создает маску озлобленного грубияна, 4) сугубо современная лексика (йогурт, джинсы) травестирует миф, привносит ощущение абсурда, 5) трогательно-сентиментальная маска «Димы» (кличут меня, уплывает наш с тобой кораблик, молитва в конце, строка из грустной народной песни). На ритмико-интонационном уровне, при преобладании разговорной, отчасти ёрничающей интонации, присутствуют признаки фольклорного стиха: в начале – былинный стих, с двумя главными ударениями в строке, анафорой, синтаксическим параллелизмом, усиливающими повторами, в конце – песенный ритм. Речевые маски героя обнаруживают микшированность, хаотичность его сознания, ремарки помогают ему занять «режиссёрскую» позицию вненаходимости.

Итак, творчество Б. Поплавского, с его трагическим мироощущением, экзистенциальным одиночеством, вниманием к «изменённым» состояниям сознания, намечает существенные черты современной поэзии, сохраняя при этом мелодию как основу лирического самовыражения. Как писал Б. Поплавский, в «зверинце городском», в «узилище судьбы»

—
Лишь пять шагов оставлены для бега.
Пять ямбов, слов мучительная нега
Не забывал свободу зверь дабы [1, 33].

Литература

1. Поплавский Б.Ю. Сочинения. СПб., 1999.
2. Рыжий Б. На холодном ветру: Стихотворения. СПб., 2001.
3. Поплавский Б. Аполлон Безобразов // Юность. 1991. №2.
4. Поплавский Б. Автоматические стихи. М., 1999.

III. К СТОЛЕТИЮ ГАЗДАНОВА И ПОПЛАВСКОГО (1903 – 2003)

О.М. Орлова

Поплавский, Газданов и Монпарнас

На «визитной карточке» «незамеченного поколения» имена Бориса Поплавского и Гайто Газданова будут всегда стоять первыми и обязательно вместе. По прошествии более полувека с того момента, как оба заявили о себе, стало очевидно, что связаны они не только безусловным лидерством в поэзии и прозе или общими биографическими датами; их связывала общая география – в искусстве и в жизни. Творческие и личные маршруты пересеклись в одной и той же точке, оставшейся в истории под названием «русский Монпарнас».

До встречи в Париже Поплавский и Газданов долго шли параллельными путями. Родившись в 1903 г., один – в Москве, другой – в Петербурге, к 1919 оба оказались на юге России, а в 1920 – в Константинополе. С 1925 г. они стали участвовать в литературных собраниях Парижа, с 1927 – публиковаться в пражской «Воле России». Их общение продолжалось вплоть до самой смерти Поплавского (1935). Исторически последнее слово на эту тему принадлежало Газданову.

Из скудных воспоминаний о Поплавском и Газданове, которые остались нам от современников, известно, что дружбой их отношения назвать было нельзя. Да и вообще друзей у обоих практически не было. С Поплавским дружить было трудно; он был человеком непредсказуемым, с тяжелым нравом и любил приврать. Газданов же, по его собственному признанию, дружить не умел. Кроме того, у них были очень разные характеры. У Гайто всегда была тяга к здоровому и благополучному во всех смыслах образу жизни. Он предпочитал абсенту молоко и не чурался работы. Борис кичился бедностью, зарабатывать деньги принципиально не хотел, скудные средства от публикаций без промедления спускал в питейных заведениях. Тем не менее, начиная примерно с 1925 г., они встречались на заседаниях Союза молодых поэтов и писателей, участвовали в одних и тех же диспутах, касавшихся современной как эмигрантской, так и западноевропейской литературы, и, покидая «Ля Боле», – кафе, где собирался Союз, – продолжали обсуждение во время совместных прогулок. Это практически все, что известно об их человеческом общении.

Гораздо больше точек соприкосновения осталось в творческих судьбах. Первая из них очевидна – органичное восприятие западной,

по большей части французской, литературы. И дело даже не в том, что Поплавского в эмигрантских кругах, с легкой руки Адамовича, окрестили «русским мальчиком Рембо», а Газданова – «русским Прустом». Дело в том, что, по мнению Газданова, «Поплавский неотделим от Эдгара По, Рембо, Бодлера <...>. Я не знаю другого поэта, литературное происхождение которого было бы так легко определить» [1, 60], – пишет он в своей статье о Поплавском, зная, что и его собственные рассказы наполнены образами Бодлера и Эдгара По. В их общем культурном поле родство определялось не национальными, а эстетическими традициями, поэтому для обоих через запятую с русскими классиками стояли европейские.

Другое, не менее важное проявление общности кроется в понимании задачи художника. Обоим представлялась она как попытка приближения к высшему Слову, применительно к которому даже категория художественности становится мелкой и недостаточной. Именно этим обстоятельством определяли они свои литературные предпочтения. Это свойство отмечал Газданов, когда писал, что в «Вие» есть места, где язык Гоголя достигает «несравненного искусства» автора Откровения Иоанна Богослова – «Ветер пошёл по церкви от слов, и послышался шум, как бы от множества летящих крыл» [см. 1]. Об этом же писал Поплавский по поводу Джойса: «Что касается литературы, то, кажется нам, что Джойс прожигает решительно всё... ибо легко приложимы к Леопольду Блюму, крещёному еврей, сборщику объявлений, слова Франциска Ассизского на смертном одре: "Я знаю Иисуса Христа бедного и распятого, что нужды мне до книг"» [3, 276].

В тех немногих статьях, что остались нам от обоих, чувствуется общая система приоритетов. Поэтому, несмотря на то, что период личного общения длился одно десятилетие (1925-1935), период их эстетических совпадений продолжался намного дольше. Тема эта чрезвычайно широка и представляет собой благодатное поле для исследователей. В данной работе мы затронем только один её аспект: образ Поплавского в публицистике и творчестве Газданова.

Пресловутый «человеческий фактор» в отношении Газданова к Поплавскому играл, безусловно, решающую роль. Поплавский был для него знаковой фигурой; один из немногих литераторов своего поколения соответствовал представлениям о подлинном художнике.

Как мы знаем, свое мнение об истинном творчестве Газданов сформулировал довольно рано. В 1928 г. он написал «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», которые читаются как манифест на ближайшие годы. Художник, по Газданову, тогда является подлинным, когда пытается преодолеть границы между реальным и ирреальным миром. Преодолевать эти границы заставляет его страх смерти, без которого настоящее творчество невозможно. Из газдановско-

го разделения классиков на представителей искусства реального и фантастического легко уловить его собственное самоопределение. Он – с теми редкими одиночками, кто творил, желая постичь смерть и одновременно страшась этого постижения. Здесь же, в «Заметках...», Газданов даёт отчётливое определение искусства, которое потом не менее отчётливо будет воплощать в жизнь: «Мне кажется, что искусство становится настоящим тогда, когда ему удастся передать ряд эмоциональных колебаний, которые составляют историю человеческой жизни и по богатству которых определяется в каждом отдельном случае большая или меньшая индивидуальность» [1].

В аналогичном ключе Газданов рассматривал и творчество Розанова. В статье 1929 г. «Миф о Розанове» он пытается дать объяснение бесконечным идеологическим и эстетическим противоречиям, связанным с этим именем; расценивает творчество Розанова как процесс медленного умирания. С этой точки зрения «Опавшие листья» и «Уединенное» – агония умирающего, к которой неприменимы традиционные критерии последовательности взглядов. И в том, что Розанову удалось передать свой «ряд эмоциональных колебаний», связанных с умиранием, Газданов видит его заслугу как художника.

В этой связи статья «О Поплавском», написанная вскоре после смерти поэта, читается как Слово о настоящем художнике. «Смерть Поплавского – это не только то, что он ушел из жизни. Вместе с ним умолкла та последняя волна музыки, которую из всех своих современников слышал только он один» [2, 59]. Для Газданова это завораживающая музыка смерти, которую должен слышать настоящий художник.

В статье о Поплавском, как и в «Заметках...», Газданов продолжает мысль о том, что подлинный вклад художника в искусство определяется не столько его мастерством или новаторством, сколько способностью постижения тайны существования человеческой души. По этому признаку Газданов выделяет и объединяет художников как людей *посвящённых*: «Одно было несомненно: он знал вещи, которые не знали другие. <...> Теперь это сложное движение его необычной фантазии, его лирических и мгновенных постижений, весь этот мир флагов, морской синевы, Саломеи, матросов, ангелов, снега и тьмы – всё это остановилось и никогда более не возобновится. И никто не вернет нам ни одной ноты этой музыки... которая кончилась его предсмертным хрипением» [2, 62]. Неудивительно, что, обращаясь к творчеству Поплавского, Газданов выделяет именно те образы, которыми была наполнена его собственная проза: «весь этот мир флагов, морской синевы, Саломеи, матросов». Тем не менее поэтика Поплавского привлекала Газданова в чуть меньшей степени, чем тот творческий феномен, который он собой представлял.

«Если можно сказать, "он родился, чтобы быть поэтом", то к Поплавскому это применимо с абсолютной непогрешимостью – этим он

отличался от других. У него могли быть плохие стихи, неудачные строчки, но неуловимую для других музыку он слышал всегда» [2, 60]. В этом смысле показательно второе обращение Газданова к творчеству Поплавского – рецензия на сборник «Снежный час» (1936).

В своей публицистике Газданов почти не обращался к поэзии, не считая себя компетентным в этой области. В довоенных работах среди поэтических имён мы найдём только Поплавского. По понятным причинам в короткой рецензии нельзя найти профессиональной оценки поэтики. Она интересна последовательностью взглядов автора на самые важные для него темы. Так, пытаясь определить ценность последнего сборника Поплавского, Газданов пишет: «Было бы ошибочно считать "Снежный час" чем-то вроде поэтического завещания Поплавского, как это до сих пор делала критика, это фактически неверно; из стихотворного наследия Поплавского можно было бы сделать ещё несколько таких книг, и я не уверен, что "Снежный час" оказался бы наиболее характерным в этом смысле. Но именно потому, что эти стихи написаны небрежно и непосредственно и похожи, скорее, на "человеческий документ", чем на поэтический сборник, они приобретают почти неотразимую убедительность, в которой чисто поэтический элемент отходит на второй план» [2, 156]. Внимание к «человеческому документу» в ущерб художественной ценности можно считать для Газданова середины 30-х уже концептуальным. В начале 30-х годов оно проскользнуло в словах По, главного героя рассказа «Авантюрист»: «Французы, по-моему, плохие поэты. – Как? А Корнель? А Расин? А Ронсар? А Буало? – Из них один Ронсар еще немного похож на поэта. Остальные – не поэты, это ошибка. Они или подражатели, или чиновники. Я, впрочем, и Ронсара не люблю. – Кого же вы любите? – Франсуа Вийона, – быстро сказал Эдгар. – И Алена Шартье. Он неудачный, может быть, поэт, но замечательный человек» (III, 149). Затем повествователь рассказа «Водопад» формулирует свое отношение к творчеству как способу постижения прежде всего личностной индивидуальности: «И с отчаянной надеждой, что кто-то и когда-нибудь – помимо слов, содержания, сюжета и всего, что, в сущности, так неважно, – вдруг поймёт хотя бы что-либо из того, над чем вы мучаетесь долгую жизнь и чего вы никогда не сумеете ни изобразить, ни описать, ни рассказать» (III, 332). Во второй половине 30-х эта мысль звучит намного чаще и из уст Газданова-критика, и из уст Газданова-писателя. Так, в романе П (1939) есть строки: «Но кончив своё третье стихотворение, он посмотрел на аудиторию и вдруг улыбнулся такой откровенной и наивной улыбкой, бессознательно-очаровательной, что всем стало ясно, что стихи, это, конечно, не важно, а важно то, что это, действительно, милейший и простодушный человек и что, наверное, он очень любит детей, – и всё это было в той удивительной улыбке» (I, 301). В рассказе «Бом-

бей» (1938) личное авторское отношение в оценке литературной деятельности Серафима Ивановича выражено в словах, принадлежащих повествователю: «Рассказ, технически неудачный, был по-видимому очень хорош, потому что я с неожиданной силой вдруг почувствовал тогда жалость к Серафиму Ивановичу – к трогательному старенькому его лицу, седой бородке, пенсне; и я, не отрываясь, смотрел на него, с печальным и необъяснимым иступлением» (III, 406).

Означает ли это, что, объявляя приоритетом интерес к личности художника, Газданов игнорирует его мастерство? Безусловно, нет. Можно заметить, что «человеческий фактор» первичен в оценке художника только в том случае, когда речь идёт о настоящем мастере, как в случае с поэтом Поплавским или прозаиком А. Толстым. Вот фрагмент рецензии Газданова на роман «Пётр Первый»: «Недостатки "Петра Первого" – недостатки самого Толстого и всего его обильного творчества. Этот исключительно одарённый человек, прекрасный рассказчик, никогда не становящийся скучным и во всём одинаково интересный вплоть до "Аэлиты" или даже "Гиперболоида инженера Гарина", лишён, однако, тех качеств, которые могли бы сделать его имя мировым. Толстой – самый лучший из второстепенных писателей в России; конечно, и в иностранной литературе мало найдётся людей, которые могли бы с ним сравниться. Но ему не дано в своих вещах доходить до конца и приближаться вплотную к той границе, за которой начинается мировое значение искусства, а таланта на это у него бы хватило» [4]. Подлинное значение этой оценки можно понять только в контексте упомянутых нами статей. Понятие «та граница» расшифровано в «Заметках...», в статье «О Поплавском», а здесь дано как нечто совершенно очевидное. Мастерство художника не есть пропуск в вечность. У Поплавского, по мнению Газданова, этот пропуск был. Может быть, поэтому Поплавский – пожалуй, единственный из современников-литераторов, чьё отражение мы можем найти в газдановском творчестве.

Как было уже сказано, географической точкой пересечения Газданова и Поплавского был «русский Монпарнас». Исторически этот феномен возник благодаря русским художникам, которые обосновались там ещё до начала Первой мировой. Бакст, Шагал, Кремень, Кикоин, Сутин, Хана Орлова – их талант вырос и расцвел в Париже. После революции, когда во Францию хлынул поток эмигрантов, тон на Монпарнасе задавали, как и прежде, русские художники, но уже младшего поколения. Помимо Дягилева и Ларионова, это скульпторы Вера Попова и Вера Лазарева, Ланской, Пуни, Минчин, Терешкович.

Художники, по общему признанию, находились среди эмигрантской богемы в привилегированном положении, причины которого ясны – их язык не нуждался в переводе. В начале 20-х к ним присое-

диняются поэты, число которых на Монпарнасе было заметно больше, чем прозаиков. Вспоминая о том времени, Газданов скажет: «В том поколении, которое сформировалось в эмиграции, было гораздо больше поэтов, чем прозаиков, и были поэты действительно выдающиеся. Это потому, что поэзия – это литература в более чистом виде, чем проза, и которая не требует какой-то бытовой базы; поэтому поэтов было больше и они были выше по уровню. А с прозой, конечно, дело обстояло более печально» [4].

Феномен монпарнасской прозы сформировался действительно позже, к концу 20-х – началу 30-х, когда, собственно, определилась эта «бытовая база». Основой её стал опять-таки «русский Монпарнас». С начала 30-х появляются произведения Поплавского и Шаршуна, Оцуа и Сургучева, Фельзена и Яновского; их место действия – монпарнассские кафе. И в этом отношении роман Газданова «Алексей Шувалов» чрезвычайно показателен, потому что не только построен на данной «бытовой базе», но и несёт в себе отблеск центральной и знаковой фигуры русского Монпарнаса – Поплавского. По всем формальным признакам он был настоящим «монпарно»: не пропускал ни одного литературного диспута, с удовольствием читал свои стихи, был большой знаток и любитель живописи, дружил с художниками, вёл богемный образ жизни. В этом смысле весьма примечательна картинка, представленная Вадимом Андреевым в стихотворении «Прогулка с Б.Ю. Поплавским»:

Мы вышли вместе. Об руку рука –
Так со строкою связана строка,

Не только рифмою, не только тем,
Что всем понятно и доступно всем.

<...>

Из-за угла Сосинский нам навстречу
Тащил портфель, как мученик грехи,
И голосом сказал он человечьим:
«Я Гингера в печать несу стихи».

Портфель под мышкой крепко был привинчен
Ты отвернулся и пробормотал,
Как некий стих: «Сегодня умер Минчин».
«Сегодня умер Минчин», ты сказал [2, 23-24].

Уже в этих нескольких строках ощутимы теснейшие узы, связывавшие обитателей Монпарнаса. Известно, что Андреев, Сосинский и Газданов дружили со времён учёбы в Шуменской гимназии; уже в Париже Газданов близко сошелся с Гингером, а Поплавский, в свою очередь, дружил с живописцем Абрамом Минчиным (с 1926 г. жил в Париже, умер в 1931 г.; устроил две персональные экспозиции. Поплавский писал о нём в статьях «Молодая русская живопись в Париже» и «Русские художники в салоне Тюльери»). Среди них Поплав-

ский был одной из самых колоритных и двойственных фигур; «двое-ние» связано как с пронзительным талантом, так и с эксцентричным поведением. Поэтому одним из прочтений «Алексея Шувалова» можно считать оригинальную попытку Газданова выразить типичность и самобытность ярчайшего «монпарно».

В первую очередь на это указывают сюжетные совпадения с реальными историями, связанными с именем Поплавского. Один из таких эпизодов описан Ю. Терапиано: «Борис Поплавский в романе "Домой с небес" рассказал историю своей любви к одной девушке, учившейся в Париже, происходившей из богатой русской эмигрантской среды. "Женщина любит ушами," – говорят в Персии. Литературная известность и блестящие разговоры Бориса Поплавского с предметом своей страсти оказывали на неё своё воздействие, но появился вдруг в окружении героини его романа молодой цыган-певец... и его голос вскоре стал неожиданной угрозой Поплавскому. Поплавский решил раз и навсегда разделаться с "цыганёнком" и местом действия выбрал Монпарнас. Но, по монпарнасскому общепринятому обычаю, в кафе драться было нельзя, никак не полагалось. Поэтому Поплавский бросил цыганенку в её присутствии традиционный вызов: "Выйдем на улицу!" Не желая оказаться трусом, цыганёнок вышел из "Доминика" на улицу и ждал, сжав кулаки, нападения <...>. Двое или трое коллег, выбежавших вслед за противниками, как в кинематографе, увидели неожиданную развязку. Едва Поплавский приблизился... занёс руку, как она оказалась, как в клещах, в мощных руках блюстителя порядка. Получив совет "не заводить драки на улице" и не смея протестовать, Поплавский уныло отправился прочь, а цыганёнок, видя, что, к счастью, полицейский занялся не им, быстро перешёл через улицу и скрылся в гостеприимных дверях "Ротонды". Впрочем, как я слышал, Поплавскому всё же удалось потом в другом месте свести с ним счеты» [5]. Другой эпизод, связанный со скандальным поведением поэта, явно перекликающийся с героями «Алексея Шувалова», описан Р. Гулем. История относится к берлинскому периоду жизни поэта, но позже об этом узнали и на Монпарнасе: «Однажды сидим мы за столиком вчетвером. А неподалеку с кем-то за столиком наша приятельница поэтесса Татида (по фамилии Цемах, уверявшая, что ее род идет прямехонько от царя Соломона!). У Татиды... оригинальное, очень узкое лицо с большим прямым (скорее греческим, чем еврейским) носом. Наружностью она обращала на себя внимание. И вот среди пивного веселья, хохота, криков вдруг – всеобщее замешательство. Сидевшие, как пружины, повскакали с мест. Сначала мы не могли понять, из-за чего весь сыр-бор? Оказывается, сидевший за соседним (с Татидой) столиком совершенно неизвестный ей молодой человек, странный, неопрятно одетый, вдруг встал, подошёл к Татиде и ни с того ни с сего дал ей пощёчину. Татида вскрикнула, упав на стол головой. Все вскочившие бросились на

странного молодого человека. Схватили, кто за шиворот, кто за руки, вывернув ему их за спину, и с шумом... вышвырнули на улицу <...>. Я подошёл к рыдающей Татиде. Она рассказала, что в жизни никогда не видела этого молодого человека и не знает, кто он, почему на неё так пристально смотрел, а потом <...> ударил её по лицу. Это был Борис Поплавский <...>. Те, кто сидел с ним, тоже ничего не могли объяснить в этом его "безобразии"» [6, 169].

В действительности похожих сюжетов в прозе Поплавского мы не найдём – кроме атмосферы кафе, в ней мало что осталось от описанных эпизодов. Как ни странно, гораздо больше деталей этой истории сохранилось в «Алексее Шувалове», да и образ самого Поплавского невольно ассоциируется с двумя главными героями романа – Борисом Константиновичем Круговским и Алексеем Андреевичем Шуваловым, благодаря созвучию имён в первом случае и сходству внешности – во втором. Они выражают двойственность прототипа в буквальном смысле: один наделен сущностным сходством, другой – формальным. Так, характер и внешность Шувалова несут в себе очевидный отпечаток знакомых нам черт и признаков. Могучее телосложение, увлечение боксом, тёмные очки и бесконечные совпадения характеров. Сравним: «Бедный Боб! Он всегда казался иностранцем – в любой среде, в которую попадал» [2, 59] – «Я с каждым человеком говорю на иностранном языке» [7, 18]; «Я видел Иисуса Христа, бедного и распятого, что мне до книг» [3, 274] – «И потом, что такое литература? Пятьдесят книг? Так я их все читал, что мне до них?» [7, 17]; «Нет, я нигде не работаю и не служу. Я бы тогда застрелился» [7, 13]. Прибавим к этому неумение Шувалова обращаться с деньгами, привычку голодать, его чрезвычайную зависимость от женщин, выражаемую через немотивированную ненависть, и получим черты, которые передают формальное сходство героя с прототипом. «Он носил глухие черные очки, совершенно скрывавшие его взгляд, и оттого, что не было видно его глаз, его улыбка была похожа на доверчивую улыбку слепого. Но однажды, я помню, он снял очки, и я увидел, что у него были небольшие глаза, не улыбающиеся, очень чужие и очень холодные. Он понимал гораздо больше, чем нужно; а любил, я думаю, меньше, чем следовало бы любить» [2, 59-60], – этот образ Поплавского, переданный Газдановым в воспоминаниях, был очевидно использован при создании образа Алексея Шувалова.

Гораздо сложнее уловить связь Поплавского с Круговским. Для её обозначения Газданов, как это уже бывало в случае с Соседовым, использует «говорящее» имя, потому что все остальные общие черты носят уже сущностный, как мы отмечали, а не внешний характер. Круговский – художник, пронизанный «смертельным» вдохновением. Его способности доведены до абсолюта, он блестящий сочинитель и исполнитель в живописи, музыке и литературе, но материальное воплощение его талант обрёл в проекте специфического интерье-

ра кафе, где и было сыграно главное произведение – провокация убийства Ромуальда Карелли: «Если бы Ромуальд умер иначе, это было бы Борису Константиновичу досадно, как неудачная строфа, заключающая прекрасное стихотворение, или как глухой и фальшивый финал необыкновенной мелодии, или некрасиво скошенная линия высокой стеклянной башни» [7, 52]. В этих строках отражено отношение к судьбе как к художественно выстроенной и предсказуемой цепочке событий, отношение, которое вызывал сам Поплавский у современников. Как писал о нём Газданов: «Внешне всё ясно и понятно: Монпарнас, наркотики, и – "иначе это кончиться не могло"» [2, 58]. Но Газданов никогда не ограничивался внешней ясностью по отношению к Поплавскому и, написав роман «Алексей Шувалов», постарался выразить трагичность судьбы талантливого художника в монпарнаских реалиях задолго до его гибели.

«Это было в то легендарное время, помню, как-то сидел я тогда в "Ротонде", маленьком, тесном кафэ, перегороженном какими-то перестройками, и думал: неужели я когда-нибудь буду сидеть за этим столом среди теней минувшего, ожиревший, сонный, конченный, общеизвестный – какой позор!» – писал Поплавский о себе в автобиографическом романе «Аполлон Безобразов» [8, 152]. Сочиняя «Шувалова», Газданов, как и автор этих строк, понимал, что «ожиревшего, сонного, конченного, общеизвестного» Бориса на Монпарнасе не увидит никто и никогда.

Литература

1. Газданов Г. Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Литературное обозрение. 1994. № 9/10.
2. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993.
3. Поплавский Б. Неизданное. М., 1996.
4. Газданов Г.И. Собр. соч. Т.4 [Рукопись]. М.: Согласие [принято к печати – 2003].
5. Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924-1974): Эссе, воспоминания, статьи / Сост. Р. Гэрра, А. Глезер. Париж – Нью-Йорк, 1987.
6. Гуль Р. Я унёс Россию. Т.2. М., 2001.
7. Газданов Г. Алексей Шувалов // Дарьял. 2003. №3.
8. Поплавский Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2: Проза. М., 2000.

Ф.Х. Хадонова

Гайто Газданов о литературе

Газдановым написаны статьи и эссе о литературе, рецензии и заметки, некрологи писателей и поэтов. Им были подготовлены и устные выступления на заседаниях различных литературных объединений – «Ко-

чевья», «Studio franco-russe», масонской ложи, передачи на радио «Свобода».

Когда он начал писать о литературе? Можно, наверное, считать началом публикацию первой критической статьи «Заметки об Э. По, Гоголе и Мопассане» в «Воле России» (1929). Но заслуживает внимания и предваряющий «Заметки...» доклад «Чувство страха по Гоголю, По и Мопассану», с которым писатель выступил 22 ноября 1928 г. на литературном вечере объединения молодых поэтов и писателей «Кочевье» [1, 204]. Первое же упоминание об участии Газданова в литературных дискуссиях датируется 30.04.1927 г. [1, 143] – на вечере Союза молодых поэтов, посвящённом творчеству Бунина. Трудно сказать, было ли это вообще его первым публичным выступлением. Во всяком случае, ещё до публикаций статей он уже выступал как критик на различных литературных вечерах.

Кроме уже упоминавшегося доклада «Чувство страха по Гоголю, По и Мопассану», 24 октября 1929 г. на вечере «Кочевья» Газданов выступил на тему «Миф о Розанове» [1, 204]. В обсуждении участвовали Варшавский, Поплавский, Н. Рейзини, Сосинский, Вс. Фохт и др. Были выступления и о советской литературе. На вечерах устных рецензий (новый тип вечеров «Кочевья») Газданов разбирал книги «Современные писатели» (автобиографии советских авторов) и «Панораму русской литературы» Познера, вышедшую на французском языке. Доклад вызвал полемику, в которой участвовали Цветаева, Святополк-Мирский, Поплавский и Адамович [2].

В довоенный период Газданов принимал самое активное участие в литературной жизни эмиграции – читал свою прозу, выступал с докладами, участвовал в дискуссиях. Его устные выступления запомнились современникам ироничностью. В рецензиях и заметках он нередко мог быть резким, особенно в тех случаях, когда считал автора невежественным, произведение – литературно беспомощным (А. Мариенгоф «Бритый человек» (1930) или С. Пакентрейгер «Заказ на вдохновение» [3]). Такое впечатление возникает и от сохранившихся записей его радиопередач, например «По поводу Сартра» (1971) или «Русская поэзия во французских переводах». Но всё-таки надо сказать, что, будучи ироничным и даже саркастичным, Газданов не исключает возможность другого понимания, называя, например, свои «Заметки об Э. По, Гоголе и Мопассане» «случайными и беглыми», а статью о Розанове определяя как «субъективные впечатления». Приводя цитаты, он показывает ошибочность некоторых оценок Розанова, который, комментируя эпизод из «Былого и дум», отождествил в Герцене человека и художника; или указывает на недоразумения, связанные с восприятием самого Розанова; разрушает легенды, мешающие подлинному пониманию Гоголя, По или Мопассана. Газданов называет этих писателей сновидцами, теми, кто «сумел поверить в мечты, в сны как в единственную реальность», именно это определяет его отношение к ним, а не ироничность.

О выступлениях писателя на литературных вечерах Г. Адамович, подружившийся с Газдановым в послевоенные годы, вспоминал в своей статье «Памяти Газданова»: «Именно в эти годы я оценил его быстрый и своеобразный ум, его острое чутьё и даже его природную доброжелательность, ускользавшую от моего понимания... прежде. В довоенный период... что-то меня от Георгия Ивановича отдаляло. <...> Держался он вызывающе, в особенности на публичных собраниях, в то время в Париже очень многочисленных. Никаких авторитетов не признавал. Ни с чьими суждениями, кроме собственных, не считался. <...> Много позже я понял, сколько было в Газданове хорошего, верного, именно в дружелюбности, сколько в нём было истинно человеческого, прикрытого склонностью ко всякого рода шалостям. Мы говорили о литературе, постоянно касались Льва Толстого, перед которым он глубоко преклонялся. <...> Почти так же высоко ставил он Достоевского, однако всё же с оговорками и даже с недоумениями. <...> Остроумны, метки бывали его суждения о Марселе Прусте, одном из его любимых писателей. <...> В выступлениях Газданова, надо отметить, что в собраниях «Кочевья» он участвовал постоянно. «Кочевье» не похоже было на другие литературные объединения, которых в довоенном Париже было не так уж и мало. «Это объединение молодёжи заслуживает того, чтобы о нём не забывали», – писал А. Ладинский [5]. Оно выделялось тем, что уже тогда было склонно воспринимать развитие русской литературы XX в. как единый процесс. Круг обсуждаемых тем был широким. Ряд вечеров был посвящен советским писателям (Замятину, Мандельштаму, Леонову, Маяковскому, Пильняку, Сельвинскому, Тынянову, Фадееву), эмигрантским писателям (Ремизову, Алданову, Бунину). Юбилейные даты вызвали доклады о классиках (Тютчеве, Пушкине, Чехове). Несколько вечеров ушло на критику стихов и прозы молодых, входивших в «Кочевье» [6].

В практическом смысле это была студия для начинающих писателей, но с более широкими задачами. «Воля России» писала: «“Кочевье” отличается повышенный интерес к новейшей русской литературе, дух независимости и обычно острая и живая постановка литературных проблем. <...> “Кочевье”, по мысли его основателей, должно было стать литературным центром, совершенно независимым от каких бы то ни было чуждых искусству влияний. Политические споры, кружковщина и личный момент слишком часто искажали в эмиграции правильную оценку литературных явлений, и “Кочевье” хотело создать хотя бы и в ограниченном кругу атмосферу свободной мысли» [2]. «Кочевье» отличал серьёзный интерес к советской литературе, а не простое её отрицание, обычное для эмиграции. В то же время вместо дискуссий о «миссии эмигрантской литературы» – переосмысление русской классики и анализ тенденций развития молодой эмигрантской литературы. (Эти темы рассматривались, например, в статьях Газданова «Мысли о литературе» (1931) и позже «О молодой эмигрантской литературе» (1936).) Надо от-

метить и интерес к новинкам европейской литературы, философии, эстетики и критики. Стоит ли говорить, что Газданова эти темы интересовали постоянно, о чём статьи, написанные им о Гоголе, По, Мопассане, Достоевском, Прусте, Ремизове, Поплавском, Сартре (отдельного исследования заслуживает тема «Газданов и Достоевский»), но стоит отметить, что уже в первом своём «настоящем» рассказе «Повесть о трёх неудачах» Газданов выражает своё отношение к нему, создав образ писателя Ильи Васильевича Аристархова, о котором иронично говорит: он «думал, что ему суждено написать голубиную книгу... его тенденциозность – результат скверной традиции русской общественно-беллетристической литературы. Но голубиная книга не лишена интереса: она напряжённа и фантастична» (III, 23-24).

Примечательно, что свою деятельность «Кочевье» начало с обсуждения общих вопросов и литературной критики. Перечислю лишь некоторые из них: первые вечера М. Слоним открыл докладами «Как разбирать поэтическое произведение» и «Как разбирать прозаическое произведение». Он также провёл открытый вечер, посвящённый эмигрантской критике. Фохт сделал доклад «Старые и новые формы в литературе» – о существе литературной критики, Поплавский выступил с темой «Мистицизм и поэзия». Важным для литературной молодежи было и то, что каждый месяц один вечер посвящался «книжным новинкам» в России и за рубежом. Серию таких вечеров устных рецензий открыл Слоним разбором книг Эренбурга «Заговор равных», Инбер «Место под солнцем» и Мариенгофа «Циники» в связи с литературными тенденциями в России. Осмыслились не только тенденции развития советской литературы, но и эмигрантской – доклад Слонима «О молодых писателях за рубежом» обрисовал перед слушателями, большинство которых было его героями, картину десятилетнего существования молодой литературы. Доклад был затем опубликован в «Воле России» (журнал, как и объединение «Кочевье», отличался вниманием к начинающим авторам). Обсуждался «кочевниками» и доклад И. Голенищева-Кутузова «Проблема современной эстетики и литературная критика» о зависимости литературной критики от философских систем, эстетическом учении Б. Кроче и оправдании «логики», поэзии и не-поэзии; искусстве и критике. Вечер Шаршуна вызвал оживлённые споры о сюрреализме [2].

Складывается впечатление, что «Кочевье», судя по постоянному вниманию к общелитературным темам, было не только студией для молодых писателей, но также и студией для молодых критиков, своего рода школой литературной критики, свободной от внеэстетических требований.

Интерес к литературной критике Газданова и других участников «Кочевья» можно объяснить разными причинами. Самым важным, наверное, было искреннее желание, как у всякого настоящего писателя, приобщиться к прошлому и настоящему культуры, то есть к традиции. Без такого понимания, без осознания своего места во времени подлин-

ное творчество вряд ли возможно. Другой причиной было понимание особенностей развития русской литературы XX в. и того факта, что в Советской России невозможно не только её свободное развитие, но не может развиваться и критика. Газданов был в числе немногих свободно мыслящих эмигрантских писателей, которые уже в молодые годы склонны были не разделять русскую литературу, основываясь на политических или географических критериях, а воспринимать её как единый процесс.

О судьбе русской литературы XX в., о значении критики и возможности свободного развития её в эмиграции писал главным образом Г. Струве в известной книге «Русская литература в изгнании». Критика оценивается в ней даже как наиболее значительная часть литературного наследия Зарубежья: «Едва ли не самым ценным вкладом зарубежных писателей в общую сокровищницу русской литературы должны быть признаны разные формы нехудожественной литературы – критика, эссеистика, философская проза, высокая публицистика и мемуарная литература. Всё это области, в которых в Советском Союзе давление на свободное творчество и свободную мысль сказывалось... пожалуй, ещё больше, чем в художественной литературе. Это особенно верно по отношению к периоду после 1930 года – до того, по крайней мере в литературной критике и истории литературы, созданы более ценные вещи, с разгромом же “формализма” и эта ветвь советской литературы прервалась» [7, 371].

Рецензии и заметки, в основном посвящённые советской и эмигрантской литературе, были написаны Газдановым в 1930-е гг. («Илья Эренбург. Виза времени» (1930(?)), «Анатолий Мариенгоф» (1930), «Алексей Толстой. “Петр Первый”» (1930(?)), «Борис Поплавский. “Снежный час”» (1936) и др). В этот период он сотрудничал с журналами «Воля России», Ч, СЗ и некоторыми другими. Массонские доклады охватывают период с начала 1930-х до начала 1960-х гг. Сохранившиеся выступления на радио «Свобода» подготовлены в 1960-е – 1971 гг.: «Русская поэзия во французских переводах», «О Б. Зайцеве» (1971), «Пропаганда и литература» (1970), «Достоевский и Пруст» (1971), «О Ремизове» (1971), «Фёдор Степун» (1970), «Об Алданове» (1971) и др.

Надо сказать, что Газданов не был критиком в узком смысле этого слова; он был эссеистом, что обычно для писателя, впрочем, никогда и не претендуя на роль литературоведа. Скорее наоборот: относился к возможностям критики и исследований литературы скептически. «Для меня “литературоведение” всегда представлялось чем-то загадочным», – писал Газданов своему другу Л. Ржевскому в ответ на присланную книгу статей [8]. Или в «Заметках об Э. По, Гоголе и Мопассане» объяснял в заключении: «Ни критических, ни аналитических задач я себе не ставил и сознательно избегал систематизации, преследующей какую-нибудь специальную цель» [9]. Подобные объяснения находим и в статье «Миф о Розанове»: «Я прежде всего хотел бы отметить, что не соби-

раюсь писать критическое исследование о Розанове, то есть совершать работу, которую в большинстве случаев – и особенно в данном – считаю не очень важной и могущей иметь только библиографический интерес. Для всякого читателя произведения автора говорят сами за себя; всякие же комментарии к ним чаще всего бывают утомительны и ненужны» [9].

Критические статьи Газданова – мастерски написанные литературные портреты писателей. Особенно ярко это видно в работах «О Гоголе» и «О Чехове», но также и в некрологах и воспоминаниях о писателях – «О М.А. Алданове», «О Поплавском» – или в некоторых радиопередачах, например «О Ремизове» (1971). Эта форма органично связана с убеждением Газданова, что рационально объяснить писателя или его творчество нельзя. Во многих своих статьях о литературе он напоминал, что искусство – область, где исключена возможность категорического суждения. Газданов не отрицал значимость той или иной системы классификации, встречающейся в учебниках по литературе, к которой могут быть прибавлены несколько суждений общего порядка, но для него все они лишены глубины личного восприятия, постижения исчезнувшего мира, где возникало непостижимое вдохновение гения. Газданов считал важным указать на то необыкновенное качество героев своих эссе, которое делает их не похожими ни на кого другого. Остаётся только область субъективных впечатлений, вызванных уникальным миром «сложного движения воображения» или «сложного движения необычной фантазии». Важно понять этот мир, проникнуть в него, выяснить и определить его несходство с другими. И если в прозе Газданов был мастером психологического портрета, то в критике он становится мастером портрета литературного.

Статьи Газданова о литературе – это также и размышления о собственной судьбе, не без горечи высказанные в эссе «О Поплавском»: «О нём трудно писать ещё и потому, что мысль о его смерти есть напоминание о нашей собственной судьбе, – нас, <...> тех всегда несвоевременных людей, которые пишут бесполезные стихи и романы и не умеют ни заниматься коммерцией, ни устраивать собственные дела; ассоциация созерцателей и фатазёров, которым почти не остаётся места на земле» [10, 60].

Литература в понимании Газданова – это литература без легенд и мифов, которые могут столетиями сопровождать писателей, кочуя из учебника в учебник и из статьи в статью. Он резко и иронично разрушает, например, мифы о Гоголе-реалисте, родоначальнике натуральной школы; о Чехове-«певце сумерек», о Белинском как выдающемся критике. Литература, согласно Газданову, – то, вне чего настоящий писатель не может жить. И не биография определяет творчество, но, напротив, «творчество определяет жизнь» писателя («О Чехове» (1964)).

Размышления Газданова о писателях – не размышления о том, «как пишутся стихи» или «как писал Гоголь». Это рассуждения о том, «что

такое творчество Достоевского или Толстого», о вечных, трагических и неразрешимых проблемах, «вне приближения к которым не существует ни подлинного искусства, ни подлинной культуры». Творчество – вопросы, не имеющие ответа, но поставленные с необыкновенной силой: «Что такое мир, в котором мы живём? Что такое жизнь? Что такое наша судьба? Можно ли найти какое-то гармоническое построение в этом бесконечном множестве противоречивых начал? Можно ли найти оправдание всему тому, что мы видим и знаем? Что такое смерть? Что такое зло?» («О Чехове»). Как критик Газданов очень близок к пониманию смысла литературы и творчества Л. Шестовым, высказанному в работе «На весах Иова (Странствования по душам)» (1929).

Статьи и эссе Газданова занимают достойное место как в его творчестве, так и в русской литературе XX в. Его заметки и статьи, собранные вместе, можно воспринимать как одно гармоничное целое, лишённое случайности и произвольности, где проявился непогрешимый вкус, эрудиция и глубокое понимание природы литературы.

Литература

1. *Beyssac M.* La vie culturelle de l'émigration russe en France. Chronique 1920 – 1930. Paris, 1971.
2. «Кочевье». Вечера «Кочевья» // Воля России. 1929. № 1, 2, 4, 8/9.
3. *Газданов Г.* [Статьи о литературе] // Ч. 1930. № 2/3.
4. *Адамович Г.* Сомнения и надежды. М., 2002.
5. *Ладинский А.* «Кочевье» // ПН. 1931. 8 октября.
6. «Кочевье» // Ч. 1930. № 2.
7. *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956.
8. *Ржевский Л.* Памяти Газданова // Новый журнал. 1972. Кн. 106.
9. *Газданов Г.* Заметки о Э. По, Гоголе и Мопассане. Миф о Розанове // Литературное обозрение. 1994. № 9/10.
10. *Борис Поплавский* в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993.

Ю.Д. Нечипоренко

Литература свидетельства: случай Гайто Газданова

Газданов даёт описание своей теории «центра действия» в романе Э: «Всякая последовательность эпизодов или фактов в жизни одного человека или нескольких людей имеет чаще всего какой-то определённый и центральный момент... от него, если представить себе систему графического изображения, линии отходили и назад, и вперёд... этот центральный момент был самым главным, каким-то мгновенным соединением тех разрушительных сил, вне действия которых трудно себе представить человеческое существование». Таким центром действия служит в романе ВК встреча героя с возлюбленной, в романе ПАВ – финальная встреча героя с Вольфом. Центр действия может быть помещён в начале

или конце романа, «линии», о которых пишет автор, предельно напряжены или вольно «расслаблены» – неважно; значительность центра обусловлена разрешением вопросов, определяющих судьбы людей.

Новации Газданова по сути касаются таких свойств прозы, которые не могли быть замечены критиками эмиграции по причине отсутствия у них соответствующей методологии литературоведческого анализа. В то время, когда Газданов совершал художественные открытия в эмиграции, в России В. Пропп [1] и О. Фрейденберг [2] совершали открытия литературоведческие, которые помогли бы отчасти осмыслить его творчество. В нескольких романах Газданова прослеживается следующая сюжетная линия: молодой герой встречается с умудрённым человеком, Учителем – и отправляется в путешествие. Этот сюжет соответствует морфологии волшебной сказки Проппа: герой отправляется в путешествие и преодолевает испытания. Ему помогает встреча с умудрённым опытом «волшебным помощником», который снабжает его советами. Известно, что путешествие являлось необходимым элементом инициации, вхождения юноши в мир взрослых. Учитель Газданова – не жрец, но мудрец, слова которого полны философского смысла, суть отклик на вызов времени.

Многое в романах Газданова определяется законами обрядов инициации, шаманских мифов – так же точно, как и многое закономерно в его судьбе: и эмиграция, которую можно рассматривать как затянувшееся путешествие, и работа – шофёром ночного такси в Париже, ведущим на радиостанции «Свобода». Шествие и пиршество – древние архетипы литературного повествования – служат основой сюжетов: герои, как и сам писатель, скитаются по ночным улицам, отогреваются в кафе, пируют в ресторанах. В кафе и ресторанах происходят самые важные встречи и разговоры, завязываются и развязываются узлы новелл и романов. ИП, П, НД, Пм – названия романов убеждают в правомочности подхода к прозе Газданова с позиций мифо-ритуальной поэтики. В этом подходе сюжетом окажется внутреннее развитие чувств, последовательность психосемантических состояний, через которые повествователь ведёт читателя. Любопытна с этой точки зрения и теория «центра действия».

Образ повествователя у Газданова притягателен – это человек, к которому хочется прислушиваться, с которым хочется общаться. Жизнь самого писателя, его душевный опыт тесно связаны с образом, который он создаёт. По воспоминаниям современников, к Газданову тянулись люди. Он сохранял в эмиграции достоинство и силу духа, общение с ним было благодатным. Можно говорить об определённой «магии» той позиции, которую занимал в литературном процессе повествователь [3, 221]. В контексте такого разговора плодотворным может оказаться применение к анализу творчества Газданова теории М. Чехова. Знаменитый театральный режиссёр, основатель школы актёрской игры Голливуда развил теорию психологического жеста [4], которую применял в

работе над текстом – по этой теории, повествование полно определённых внутренних жестов, несущих эмоциональную окраску (отчаяния, радости, доверия и т. д.) Теория Чехова позволяет дешифровать границы тех «эмоциональных ландшафтов», по которым автор проводит читателя, и может быть применима к самому образу повествователя – в каждом тексте скрыт определённый авторский жест. Набор жестов не только даёт арсенал художественных приёмов, но и характеризует сам образ в его динамике – по сути, со сменой жестов перед читателем проходит немой танец писателя. Здесь проза соприкасается с театром, восходя к корням искусства. Обращение к глубокой архаике в творчестве Газданова может быть обусловлено реакцией на катастрофические последствия Гражданской войны в России.

Газданов был свидетелем чудовищных процессов, происходящих в душах людей, которые проиграли войну и лишились Родины. Не случайно первые рассказы его наполнены убийствами и помешательствами, страданиями и смертями. Он призывал эмигрантских писателей повернуться лицом к жизни, отойти от идиллических представлений об утраченной Родине и писать о том, что они видят и чем живут. При взгляде на творчество Газданова в его воплощённом виде становится понятно, что речь идёт вовсе не о реализме в узком смысле этого слова, с требованиями «правды жизни», а с литературой того рода, которую можно назвать «литературой свидетельства». Мы писали об этом понятии раньше [5], здесь остановимся на нём более подробно. Такая литература нацелена на поиск свидетельств об основаниях бытия, несёт в себе представления о норме и её нарушении, о том, как движется бытие «из покоя веков» и о нарушениях этих «покоя», о законах, «писанных в сердцах людей», – и преступлениях их. У истоков этой древнейшей литературной традиции стоят те же тексты, что и у истоков всей литературы, – «Сказание о Гильгамеше», «Вавилонская теодицея», на которой следует остановиться подробнее: речь идёт об обвинениях, брошенных богам! В какой ситуации вообще может зайти речь об обвинении (и дальнейшем оправдании) богов? По-видимому, подразумевается нечто подобное судебному процессу, в котором принимают участие читатели (слушатели) обвинения (возможно, наряду с обвиняемыми и другими богами). То, что рассматривается нами как литература здесь и сейчас, представляло собой некогда фиксацию прений – фрагмента мифоритуального процесса, в котором задействованы жрецы и ученики, зрители и свидетели, слушатели – и даже сами боги. Такой процесс был необходим для выяснения истины (смотри концепт истины в [6]). Говоря о литературной «проекции» этого процесса, мы подразумеваем выяснение художественной истины. Вне религиозного контекста рассматривать представление о «литературе свидетельства» довольно трудно: именно в момент напряжённого поиска, когда человек вопрошает высшие силы о смысле своего бытия, в ситуации, когда колеблется почва под ногами и возникает сомнение в привычной картине мира, в истечении благодати

от своих богов (и вообще в их существовании), свидетельства повествователя звучат особенно страстно.

Выяснение истины – процесс, в котором происходит согласование реальности: для человека, рождённого в лоне западной цивилизации, продолжающей традиции индоевропейской культуры, более или менее внятной моделью подобной ситуации является нынешний судебный процесс: истец, свидетель и ответчик, адвокат и прокурор представляют стороны, соответствующие разным картинам реальности. Судьи посредством последовательности процедур (показания сторон, опрос свидетелей) создают подлинную картину событий и восстанавливают истину «в идеале». Заметим, что подобным образом показания повествователя могут рассматриваться читателем как конечной инстанцией. Недаром же говорят: «Выносить на суд читателя»! Итак, при таком взгляде на вещи читатель является участником процесса – несмотря на то, что процесс разомкнут во времени и пространстве, суд идёт постоянно, куда идёт чтение, куда читатель замыкает процесс в своём сознании, воспроизводит в своём воображении! Процесс «в первом чтении» может отличаться от процесса «во втором», истина может ускользать и являться вновь...

Собирая вместе разорванные развитием цивилизации на части составляющие процесса чтения, мы видим религиозную, научную (юридическую) и художественную стороны его. Чтение как молитва, чтение как прения и чтение как передача образов, по сути – инициация воображения – были неразрывны в древности, и нынешнее чтение несёт следы всех этих сторон. Соответственно разным ипостасям чтения есть и разные ипостаси повествования, разные роли, которые может исполнять автор в процессе отстранённого, разомкнутого во времени и пространстве выяснения истины, замыкаемого в сознании каждого читателя. Повествователь может претендовать на роль истца, ответчика, защитника, свидетеля, прокурора – и даже судьи, соперничая с читателем.

Концепция «литературы свидетельства» ориентирована прежде всего на памятники такого рода, которые базируются не на образах нынешнего «секулярного суда», а высшего, верховного, Страшного. И здесь в традиции европейской литературы «Божественная комедия» даёт нам пример свидетельских показаний «по результатам» этого Суда, проведённого автором совместно с высшими силами. Но ещё до самого известного своего произведения Данте создал «Новую жизнь», в которой нам видится не столько «исповедь» юного поэта («исповедальность» сводит интерпретацию литературных вещей к другой ситуации: читатель играет роль исповедника, следовательно, имеет сан), сколько произведение, стоящее в ряду литературы свидетельства – речь идёт о «свидетельствах любви». Наблюдения над своим сердцем, описания развития чувств посредством некой «духовной механики» и, наконец, страстная констатация существования любви: что это, как не свидетельства тех состояний сознания, которые сродни экстазу и позволяют про-

зреть законы устройства наших сердец? Данте совершил удивительное исследование собственной души, любящей и страдающей. Поиск истины любви – пафос «Новой жизни».

Неважно, добыты ли сведения, которые повествователь нам даёт в виде показаний, посредством лирического визионерства (как у Данте, Блейка, По и Рильке) или путём кропотливого восстановления фактов и подробностей реального происшествия (как в романе-репортаже Т. Капоте «Хладнокровное убийство»). Важна установка: писатель выносит на суд читателя, высшего авторитета, свои показания... Свидетель отличается от наблюдателя, следователя и соглядатая, прокурора и судьи именно тем, что участвует в происходящем, рискуя стать жертвой или превратиться в обвиняемого. Мы уже писали, что эта фигура необходима в процессе выяснения истины; если же говорить о художественной стороне дела, то можно вспомнить, что в ряде мифо-ритуальных процедур была фигура посредника. Не принимая непосредственного участия в действе, он был в курсе происходящего, облегчал понимание обряда зрителями.

Понятие «литературы свидетельства» не может претендовать на универсальное значение – далеко не всякое произведение можно отнести к этому направлению, и, более того, смешно было бы искать, кого в авторе больше: истца или ответчика, судьи или защитника. В каждом значительном писателе заключён целый мир, и его повествователь играет разные роли. Не может быть ни «идеального свидетеля», ни «чистого судьи». Речь идёт о том, что в творчестве некоторых писателей можно выделить именно такое «позиционирование», которое имеет аналоги в судебном разбирательстве, и что «сверхзадачей» ряда великих произведений оказывается поиск истины, смысла жизни, а вовсе не просто рассказ о тех или иных событиях. В процессе этого поиска возникают референции, сходные с судебным процессом, религиозным или даже научным диспутом, что позволяет взглянуть на литературу под другим ракурсом (или принять во внимание разные дискурсы). Заметим: многие писатели склонны вовсе не искать некий неизвестный дотоле смысл, а сообщать или даже навязывать вполне ясные истины.

Возникает вопрос: почему «литература свидетельства» имеет более очевидные, развёрнутые и известные примеры в западной традиции? Не рассматривая такие случаи, как «Книга о скудости и богатстве» Посошкова, которая могла бы подойти под наше определение, если бы несла меньше экономического смысла и полемического задора (т. е. меньше литературы и больше свидетельств), поговорим о Гоголе. «Вечера на хуторе...» в малой степени могут претендовать на принадлежность указанному направлению, потому как в них реализована иная модель: здесь повествователь является сказителем, в рассказах вымысел присутствует в немалой мере (несмотря на то, что рассказчики божатся, что будут говорить чистую правду). И даже история о тяжбе в суде – «Повесть о том...» – никак не похожа на серьёзное изложение существа дела (а

«литература свидетельства» не шутит – или шутит в той степени, в какой уместны шутки в суде). Вероятно, мощная фольклорная подоплёка с ее смеховой традицией не давала русской литературе в самых ярких её проявлениях стать «свидетельской». Заметим в связи с этим, что в русский язык слово «серьёзный» пришло из латыни, что позволяет утверждать: в древнерусском языке нет концепта «серьёзного» (но есть «святое»). Одна из причин того, что «литература свидетельства» на русской почве не пустила таких корней, как на Западе, на наш взгляд, состоит не только в относительной «молодости» отечественной литературной традиции (конечно, мы не можем назвать произведений, подобных ранней греческой прозе или «Апологии» и «Метаморфозам» Апулея, где свидетельства уже изощрённо пародируются – незримым свидетелем там оказывается осёл), а в том, что существует особого рода дистанцирование между языком права и русским литературным языком. По мнению В.В. Виноградова, литературным языком Древней Руси был церковнославянский. Б.О. Унбегаун утверждает в статье «Язык русского права»: «Была, однако, одна область, из которой церковнославянский язык был исключен с самого начала, а именно область законодательства и судопроизводства» [7, 113].

По-видимому, язык права, соприкасаясь с преступлениями, дистанцировался от священного языка церковной службы, который, в свою очередь, давал истоки литературному языку. Монахи-переписчики жили по уставу и находились вне компетенции светского суда. Язык поэзии и прозы долго сохранял черты «священного языка»; лишь с середины XIX в. ситуации судейства, преступлений и наказаний, свидетельских показаний начинают завоёвывать место в художественной литературе. Так, с известными оговорками можно найти признаки «литературы свидетельства» во многих произведениях Достоевского. В последнее время появился ряд работ В. Боярского, где показаны параллели между романами Достоевского и Газданова. Мир «литературы свидетельства» не всегда поддаётся управлению из одного центра: повествователь не может манипулировать читателем. В этом отношении явной удачей Достоевского является роман «Подросток», где рассказчик – сам главный герой, события показаны его глазами. Не останавливаясь подробно на известных темах богоборчества и сверхчеловека, заметим, что Достоевский связан с Ницше. Относительно идей последнего о «рождении трагедии из духа музыки» сравнительно недавно появилась книга сербского философа Ж. Видовича, в которой убедительно показано, что дело обстоит с точностью до наоборот – музыка рождается из духа трагедии, который европейская культура в значительной степени утратила в стремлении расщепить целостное ядро античного наследия на части [8]. Русская литература умудрялась сохранять вплоть до XX в. некое представление о целостности мира культуры, хранила целомудрие – и не доводила литературное дело до суда, а если и доводила, то писатели знали, что такое путь греха, и наглядно показывали: добра от него ждать не приходится.

То есть следовали парадигме сказки, продолжая быть мудрыми учителями! Как известно, определённой реакцией на всеведение писателя XIX в. стало развитие литературы в XX в. И здесь мы подходим вплотную к феномену Газданова.

В творчестве Газданова признаки «литературы свидетельства» можно найти в самом прямом, буквальном смысле. Скажем, в романе НД герой – шофёр ночного такси – оказывается свидетелем жизни парижского дна, порой – обвинителем, порой – защитником, но в целом дистанцируясь от мира маргиналов, с которым вынужден встречаться по долгу службы. А. Зверев указывал на общие черты «Путешествия на край ночи» Селина, «Тропика Рака» Миллера и «Ночных дорог» – но есть и отличия: повествователь Газданова не разделяет образа жизни своих персонажей, он сам не является маргиналом [9]. Заметим, что Зверев пишет о Газданове как о «нововводителе» (термин Ю. Тынянова) на ниве современного повествования, однако эти нововведения не были востребованы сразу в отечественной литературе и опередили свое время настолько, что только сейчас могут быть восприняты читателями и литераторами в полной мере.

В глубине души повествователя встают вопросы поиска смысла жизни, типичные вопросы религиозного дискурса. Повествователь вопрошает – и позиция самого Газданова двойственна: он выступает и как критик и обвинитель религиозной традиции (особенно в части её официальных институтов), и как защитник (это происходит на глубинном, внутреннем уровне, и здесь повествователя можно характеризовать как человека с «законом в сердце»). Итак, мы имеем типичную ситуацию «прений», в целом же агностицизм Газданова походит на позицию человека, который постоянно ищет признаки существования Высших сил, собирает свидетельства – и представляет их читателю, доверительно сообщая обо всех колебаниях в безверии и в вере своей... Новации Газданова, с одной стороны, уходят корнями в глубокую архаику, с другой же – оказываются современными и актуальными, так как связаны с переносом авторства от повествователя к читателю: тексты пробуждают воображение читателя, оживают – и за читателем остаётся решающее слово по поводу показаний повествователя-свидетеля (этот феномен исследовала Т. Семёнова [10], она же вводит важное для нас понятие «референ-та» как инстанции, к которой апеллирует повествователь). Заметим, что анализ творчества Газданова требует привлечения методологии современной западной литературной «кухни» ещё и потому, что опыт экзистенциального переживания прижизненного ужаса смерти, который Запад получил в основном в середине XX в., стал знаком нашим эмигрантам на два десятка лет раньше. По свидетельству В. Варшавского, те концепты, которые были рождены на Западе после Второй мировой войны, обсуждались в среде молодых русских эмигрантов ещё в 30-е гг.

Газданов в первых своих вещах отказался от рациональной системы построения литературного произведения, сюжетно однозначного. Он и

позже писал, руководствуясь интуицией, по наитию, не зная, чем закончит. Именно этим обеспечивается равенство повествователя и читателя перед лицом романа как судьбы. Три редакции ПАВ с разными финалами, которые обнаружила О. Орлова в архиве Газданова, – доказательство тому [11]. Писатель импровизировал, не ведая, куда заведёт его перо, по существу, устраивал литературный перфоманс, растянутый на несколько лет. Вольф преображался, из двойника автора превратился в антипода. Речь идёт, как обычно у Газданова, о воплощении: герои ищут и находят судьбу, подобно живым людям.

Газданова порой упрекали в том, что он пишет о событиях, происходивших в действительности, и людях, что на слуху. Жизнь попадает в его романы и рассказы сочными кусками, реальность находит продолжение в искусстве – и писатель не старается специально разделить реальность и вымысел. Нечто похожее устраивал Толстой, когда публиковал дневники и выносил на всеобщее обозрение подробности частной жизни своих близких. Эта литературная провокация имеет, кроме прочего, истоком своим желание восстановить истинную картину мира, обнаружить свидетельства движений человеческой души, скрывающиеся под масками условностей, за церемониями и обрядами человеческого общения. Однако Толстой – писатель-демиург, обладающий полнотой полномочий в своём художественном мире, он узурпирует власть – и в процессе чтения оставляет читателю малую роль, навязывая вместе с убедительными образами свою волю: он судит героев самолично. Газданов же дарует им свободу, оставляет за читателем право выбора интерпретаций. Он описывает коллизии XX в. – когда женщины получили свободы, с которыми порой не могли справиться, которые у них тут же начали отбирать... Если рассмотреть три романа Газданова – ВК, ПАВ, Э, – то в каждом из них главной героиней оказывается свободная женщина, которая держит инициативу в своих руках. Клэр делает первый шаг – и Соседов убегает от неё, чтобы вернуться через десять лет; Елена Николаевна первой заговаривает с убийцей Вольфа; Эвелина сама приходит к герою последнего романа, чтобы остаться с ним. Повествователь необходим для того, чтобы следить за женщинами, реагировать на их действия. Недаром М. Горький заметил в письме Газданову, что он ведёт повествование к женщине.

Герои ПАВ в начале романа обмениваются выстрелами – и оба оказываются серьёзно травмированы: пуля застревает в теле одного из них, воспоминание об убийстве – в памяти другого. Потом они обмениваются женщиной: она переходит от одного к другому, прочно «застревая» в сердце обоих. Им приходится стрелять вновь: одному – чтобы уничтожить «строптивую», другому – чтобы спасти возлюбленную. Газданов рассматривает ситуацию, когда женщина несёт с собой – как сообщение от одного мужчины к другому – искалеченную душу, вредные привычки, опасные связи. Можно подумать, что главная задача писателя – описание современных женщин, а выстрелы и смерти – лишь необходимый

антураж. Однако женщины – совсем не те, что описаны, скажем, у Достоевского, носители неминуемой гибели или вечного спасения; не живые символы чистоты или падения, в меньшей степени – орудия высших сил, в большей – субъекты действия. Современные женщины несут скорее комфорт вместо спасения и неудобства вместо гибели. Таков мир, где углы сглажены: здесь переход от женщины к женщине более напоминает переход из плацкарта в купе, чем прыжок над бездной. Сохранение прочных привязанностей и устойчивых впечатлений на этом фоне уже кажется редким качеством. Таковыми качествами обладают герои Газданова – они любят и страдают по-настоящему.

Сказку можно считать истоком литературы – и обращение к сказовому началу давало обычно толчок обновлению литературной ситуации. В истории русской литературы это видно очень ясно: мы провели исследование, показывающее связь «Вечеров на хуторе близ Диканьки» с обрядовой практикой индоевропейских народов [12]. Рассказы Гоголя задали направление развитию русской литературы XIX в., закрутив их вокруг ярмарочного обмана и древних праздников, придав ей праздничный вид. Газданов же соединил эту традицию с европейской по сути линией «литературы свидетельства», которая в своей обрядовой подоплёке восходит к ситуации судебного разбирательства. Однако при всех превращениях, которые претерпели литературные формы в творчестве Газданова, глубинная суть традиции русской литературы здесь осталась в силе: речь шла лишь о прививке этой традиции некоторых европейских концептов, ценностное этическое-эстетическое ядро её не было расчленено. Заметим, что совсем иную ситуацию мы наблюдаем у Набокова (по-видимому, переход на другой язык был для последнего необходимым этапом отказа от ценностного ядра русской литературы).

Подытоживая, следует заметить, что Газданов является писателем глубоко парадоксальным. Его можно назвать «иностранным русским писателем» по той причине, что он принёс в отечественную традицию некий новый дух, ту составляющую, которой она ранее не обладала в полной мере – «литературу свидетельства». Такая литература не даёт однозначных ответов на многие важнейшие вопросы бытия; она их ставит, она вопрошает, она более требовательна к читателю – и по этой причине связана с концептами ответственности и свободы в большей степени, чем то, что мы знали ранее. Это огромное приобретение. Конечно, нельзя понимать наши слова так, словно Газданов пришёл на пустое место и построил там некий фешиенбельный дворец на европейский манер. Было немало талантливых русских писателей, которые следовали реалистической манере и в XIX, и в XX вв. – и передавали в своих вещах не только пафос, но и сам дух поиска истины. Отдельного разговора в этом контексте заслуживает «Герой нашего времени»; многие рассказы и повести Чехова, Куприна, Замятина, Бабея, Вс. Иванова и Платонова можно было бы рассматривать с точки зрения «литературы свидетельства». Но никто из этих писателей не попал в эмиграцию – и

не решал в своём творчестве, вольно или невольно, проблему соединения русской литературной традиции с духом современного западного мира. Газданов же успешно решил эту задачу, найдя на Западе то, что близко русской литературе, развив в русской словесности те черты, которые позволили ей почувствовать себя в Париже как дома. И эти черты оказались, на наш взгляд, чреватые будущим – они попали в «мэйнстрим» развития русской литературы, намного опередили свое время – ещё и по той очевидной причине, что нас нынче «догоняют» реалии цивилизованного общества, которое представляет собой вариант юридической войны всех со всеми, неустанной «борьбы на соглашение», в которой суд является основанием бытия. Россия в XXI в. только готовится перейти к такому роду взаимоотношений между людьми, который в полной мере испытал Газданов в середине XX в. в Париже.

Газданов представляется нам тем редким типом автора-собеседника, о котором говорил Мандельштам как о писателе будущего. По сути, читатель становится соавтором повествователя, наполняя своим воображением очерченные им образы и намеченные ситуации. Чтение как со-творчество – удел немногих, но только такое чтение можно признать истинным, потому как в нём читатель играет огромную роль, служит конечной инстанцией процесса воссоздания истины и согласования реальности. Прочее же «жвачное чтение» вытеснится кино и телевидением, не дающими пищу воображению, а навязывающими зрителю свой образный ряд.

Литература

1. Пропп В. Морфология сказки. М., 1928.
2. Фрейденберг О. Поэтика сюжета. М., 1997.
3. Нечипоренко Ю. Магия свидетельства // Знамя. 1998. №4.
4. Чехов М. Литературное наследие. М. 1986. Т. 1, 2.
5. Нечипоренко Ю. Литература свидетельства // Дарьял. 2003. №1 (см. также Нечипоренко Ю. Ситуация, свидетель, судья: к понятию литературы свидетельства // Языки искусства. М., 2002).
6. Степанов Ю. Словарь русской культуры. М., 1997.
7. Unbegaun B.O. Selected Papers on Russian and Slavonic Philology. Oxford, 1969.
8. Видович Ж. Трагедия и литургия // Современная драматургия. М., 1997.
9. Зверев А. Парижский топос Газданова // Возвращение Газданова. М., 1999.
10. Семёнова Т. Повествовательная система Г.И. Газданова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001.
11. Орлова О. Г. Газданов: история создания образа // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература: Реферативный журнал. Сер. 7. Литературоведение. М., 1999. №3.
12. Нечипоренко Ю. Ярмарка у Гоголя // Жертвоприношение. М., 2000.
13. Диенеш Л. Русская литература в изгнании: жизнь и творчество Гайто Газданова. Владикавказ, 1994.

Т.Н. Красавченко

**Русская литературная эмиграция и политика:
феномен Гайто Газданова**

Писатель и политика – тема органичная для исследования истории эмиграции, ибо расхождения между литератором и государством и есть источник возникновения самого феномена эмиграции. Аполитичный писатель-эмигрант – миф, даже когда речь идёт об «эстете» Набокове¹.

Для понимания поведения в политике Газданова крайне важно сознавать: по природе своего дарования он не был политическим писателем; более того, как и многие авторы его поколения, чурался политики, хотя вращался в крайне политизированной эмигрантской среде. Он вообще не был «*homo politicus*», жил по касательной к политике, однако был человеком твёрдых убеждений (скажем, гуманистических; не случайно его приятие масонства, как и то, что Толстой – единственный писатель, которого он никогда не критиковал). Радикальные политические шаги делал тогда, когда его системе ценностей грозила опасность. Цель статьи – исследование роли политики в жизни и творческой эволюции Газданова.

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

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

¹ О чём, в частности, свидетельствует его переписка с профессиональным революционером, членом ЦК партии эсеров, бывшим террористом В.М. Зензиновым (1880 – 1953). Известно, что Набоков выслал Зензинову чек для издаваемого им журнала «За свободу» (1941 – 1947), альтернативного просоветской парижской печати; осудил посещение русскими эмигрантами Богомолова, советского посла в Париже, и т. д. (см. *Владимир Набоков: Pro et Contra*. Т. 2. СПб., 2001).

Юношески-бравадное высказывание героя романа ВК о том, что он пошёл в белую армию «потому, что находился на её территории», а будь там красные, «поступил бы, наверное, в красную армию» (I, 111), привело к возникновению в российском литературоведении мифа об аполитичности писателя, объяснимого, вероятно, как издательской конъюнктурой (в России Газданова начали публиковать в периодике с 1988, отдельными изданиями – с 1990 г.), так и встречающейся до сих пор инерционной логикой советского литературоведения. Возразить можно прежде всего с эстетических позиций: нельзя отождествлять персонажа с автором, тем не менее, учитывая автобиографический характер героя, можно проследить развитие этой линии в романе, и становится очевидно: когда выбор у героя был, как в Харькове, где он жил с матерью и куда вскоре должны были прийти красные, он тем не менее предпочёл уйти к белым.

В характере Газданова было много игрового, но чего в нём не было, так это аморфности. Ставку на «красных», на советскую власть он никогда не делал. Его рассуждения о возможности возвращения в Россию начала 1920-х в письмах Никите Муравьеву, другу со времён Шуменской гимназии, наивны, хотя ясно, что мысль о вероятности возвращения мучила его. Однако единственное серьёзное намерение вернуться в Россию – в 1935 г. – было продиктовано не убеждениями, не «продуманным выбором», не политическими мотивами, не симпатией к советской власти. Это был шаг отчаяния: тяжело болела мать, а на чувство вины перед нею наслонилось тяжёлое настроение, рождённое неудобной, неустроенной, одинокой эмигрантской жизнью [АГХ. Тетр. 3. Л. 71 об. – 74 об.].

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

Со временем у Газданова выработался остранный, толстовский, спасительный для него как писателя взгляд, исключавший полную «втянутость» в неясного смысла поток жизни, принятие сторон (левых, правых), политизацию, т. е. обеднение бесконечного разнообразия бытия. Это очевидно и в его желании не заикливаться на теме «революция», естественной «болевой точке» русской эмиграции. «Почему вы так любите эту нелепую революцию, – спрашивает один из персонажей рассказа «Смерть пингвина» Аскет (прототипом послужил друг Газданова – Сергей Сергеевич Страхов), – которая скучна и проста, как дважды два – четыре?» Участвуя 18 декабря 1929 г. в заседании Франко-Русской студии, свою резкую критику православного толкования философии Достоевского Газданов закончил выводом, умаляющим значение

революции 1917 г., что, естественно, вызвало протесты присутствующих. В творчестве Газданова, как и у Набокова, рано намечается тема присутствия в жизни некоего потустороннего, метафизического начала, силы более значительной, нежели «красные-белые», «пистолеты и пулемёты»; в рассказе «Пленник» (1930) человек, «заземлённый», втянутый в иллюзорную суету жизни, бессилен перед сверхъестественным началом. Заглавие обретает метафорический смысл [1, 9-33].

Если русский политический опыт Газданова изначально был крайне негативным, то и Франция как государство, т. е. политическая реальность, оказалась ненадёжной. Писателя потрясли поведение, судьба и роль Франции во Второй мировой войне. В этой связи любопытны обнаруженные в АХГ рукописи 1940-х гг. Эмигранты были свидетелями того, как серьёзно Франция готовилась к войне с Гитлером; к 3 сентября 1939 г. – объявлению войны – в её армии было 95 дивизий, более 2 млн. человек, 2,4 тыс. танков и т.д., она могла, но в июне 1940, в сущности, не стала сопротивляться. Правительство, возглавляемое маршалом Петеном, охваченное пораженческими настроениями, 10 июня 1940 г. уехало из Парижа в Бордо, 14 июня Париж был без боя сдан, а 22 – подписана капитуляция Франции, гитлеровские войска оккупировали две её трети. В биографическом эссе (1942) о Георгии Сергеевиче Калантарове, своём друге и муже близкой подруги и землячки Ф.Д. Газдановой, камерной певицы Анны Самойловны Исакович (El-Tour), Газданов пишет: «Никогда не забуду... могильный голос маршала Петэна <...>. В этих звуках был какой-то зловещий символизм, и было характерно, что капитуляцию Франции возвещал именно этот голос, тоже идущий с того света и принадлежавший человеку, в котором, конечно, уже не могло оставаться никакой силы, никакого желания борьбы и была только предсмертная, восьмидесятилетняя усталость. Я плохо верил всегда, что люди, стоящие во главе государства, могут претендовать на то, что являются законными представителями своей страны и в какой-то степени воплощают в себе характерные особенности своего народа. Но тогда появление полумёртвого маршала во главе Франции показалось мне до ужаса убедительным и действительно точно выражающим то глубокое и, быть может, безвозвратное падение страны и народа, невольным свидетелем которого я оказался» [АГХ. Тетр. 6. Л. 94-99. Париж, 1942 (?)].

На «государственный провал» Газданов, как и прежде, откликнулся индивидуальным «действием»: приняв присягу на верность Франции, участвовал в Сопротивлении, прятал евреев, сотрудничал с советскими партизанами, издавал подпольный информационный бюллетень, в полной мере оправдав отзыв (хотя и по другому поводу) о нём Бабеля задолго до войны – «героический Гайто Газданов» [2, 306]. «Провал» Франции, конкретный исторический конфликт он осмыслил в рассказе «Последний день» (1943) [3, 251-270] в экзистенциалистском, кафкианском ключе. В рассказе разыгрывается шахматная партия столкновения воли и психологий двух противни-

ков, завершаемая необъяснимой (вмешательство посторонних сил?) победой рассказчика, уже готового к смерти и столь характерно для газдановского героя размышляющего об условном законе причинности и случайности, предопределяющих судьбу человека. Ещё один выразительный «политический отклик» (слово «политика», как известно, восходит к греческому *politike* – учение о государстве) в романе ВБ (1949) – кошмарные галлюцинации также в кафкианском духе о пребывании в Центральном Государстве, хотя тут осмысление конфликта человека и власти наводит на мысль о пушкинском Евгении, преследуемом Медным всадником, персонифицирующим государство.

В 1966 г. Газданов чётко формулирует отношение к политике и политикам в интервью с дипломатом, историком Андреем Ивановичем Каффи на радио «Свобода» и в записях о нём (от 14-15.09.1966). Автор вспоминает, как после войны встретил Каффи в Латинском квартале: «Я узнал, что он принимал участие в движении Сопротивления <...>. Сам он никогда не говорил об этом. В нём появилось нечто новое, чего не было до этих лет: враждебное презрение к тем, кто испытывал прогитлеровские или просоветские симпатии. Но это даже не носило характера чисто политического порицания. Это было именно презрением, обычно Каффи чуждым, но в конце концов понятным со стороны человека, не допускавшего в известной области никаких компромиссов. В своё время, после революции, Каффи (итальянец по отцу, имел итальянское гражданство) представлял Италию в Москве. Но когда к власти пришел Муссолини... немедленно отказался от своего поста и уехал в Париж, где потом много лет вёл трудную и бедственную жизнь политического эмигранта.

Я однажды сказал ему, что не понимаю, как такой человек, как он, может заниматься политикой. Это было ещё в тридцатых годах.

– Почему Вы находите это удивительным?

– Мне кажется, для того, чтобы иметь очень определённые политические убеждения и быть уверенным в их превосходстве над другими, нужно чаще всего то, что французы называют храбростью невежества. Но вы – историк, вы знаете лучше других недолговечность и несоответственность так называемых политических и экономических доктрин и теорий. Вы знаете, кроме того, что политика – это удел людей, которым трудно выдвинуться в других областях, так как у них для этого нет данных – опять-таки, конечно, не всегда, но часто. И наконец, по своей природе политика – это низшая сфера человеческой деятельности. Вот почему мне кажется странным, что она Вас занимает» [АГХ. Ед. хр. 34-35]. В сущности, Газданову близка позиция Каффи, волею судьбы оказавшегося между Сциллой и Харибдой – Муссолини и Советской Россией, но сумевшего, подобно Одиссею, «проплыть между ними».

Газданов сам нередко попадал в сложные политические ситуации. Его документальная книга о Сопротивлении – «На французской земле»

(написана изначально на русском, вышла в 1946 г. в Париже во французском переводе, «Je m'engage à défendre») – изображала «homo soveticus» людьми с особой, не всегда понятной автору психологией, говорящими на скудном, выродившемся русском языке и тем не менее стойкими, мужественными, смелыми, пренебрегающими материальными удобствами и едва ли не наиболее активными спасителями Франции. Эта повесть – отнюдь не «политический шаг» писателя, а просто «акт справедливости», соответствующий представлениям Газданова о ней: рассказ о том, как было на самом деле. Однако её выход обрёл политическую окраску. Для правых – слишком левую (сотрудничество с советскими гражданами приравнивалось едва ли не к измене), для левых (просоветских) – слишком правую, книгу встретили молчанием.

В период эйфории от «русской победы» многие эмигранты получали советские паспорта, из-за этого Газданов разошёлся с некоторыми (В. Андреевым, В.Б. Сосинским и др.), что сбивало с толку: почему он помог советскому подполью, но прекратил знакомство с друзьями, принявшими в 1946-1947 гг. советское гражданство? Однако тут не было противоречия. Военнопленные были урождёнными гражданами СССР, у них не было выбора. Газданов принял предложение о сотрудничестве с партизанами не из симпатии к советской власти, а из ненависти к фашизму и столь свойственного ему любопытства, продиктованного отсутствием предрассудков, присущих многим эмигрантам, – он хотел узнать, что же это за «новая порода» людей выросла на его родине. Они были таковы, каковы были, ибо не знали иного и заслуживали сочувствия. А вот эмигранты, знавшие правду об СССР, обладавшие свободой выбора и выбравшие несвободу, вызывали антипатию; позднее антипатию вызывал у них он. Ф. Хадонова, встречавшаяся с В.Б. Сосинским незадолго до его смерти в 1987 г., вспоминает, что он неодобрительно отзывался о «политическом» поступке Газданова – работе (1953-1971) на радио «Свобода», финансируемом американским Госдепом и ЦРУ. Шаг, вполне естественный в глазах многих эмигрантов, был вызван, вероятно, не только усталостью от работы ночным таксистом и желанием «материально и физически» перевести дух. Газданов был крайне щепетилен в вопросах чести, репутации, о чём, в частности, свидетельствуют его письма Б.К. Зайцеву от 26.01 и 2.02.1946 г., где он наводит справки об альманахе, к участию в котором – с приличным гонораром – приглашал его просоветски настроенный Б. Пантелеймонов, и, в конце концов, отказывается от этого предложения. Учитывая характер Газданова, можно предположить, что он выбрал радио «Свобода», руководствуясь желанием говорить правду, просвещать тех, кому морочили головы. В 1964 г. он создал серию передач «О книгах и авторах», в конце 1960-х – радиосерию «Дневник писателя», неоднократно участвовал в «Беседах за круглым столом» вместе с Адамовичем, Вейдле, Н. Струве и др. Передачи бывали порой политически тенденциозны, что объяснялось глав-

ной задачей радио «Свобода» – противопоставить советской идеологии западную [4].

С конца 1960-х Газданов работал над своим единственным политическим романом – Пв, в 1972 г. посмертно опубликованным вдовой писателя в «Новом журнале» (кн. 107-109). Он написан под впечатлением событий «молодёжной революции» конца 1960-х. Хотя действие происходит в необозначенной (тем самым как бы в любой западноевропейской) стране, именно близкую Газданову Францию можно рассматривать как «архетип». В 60-е гг. она, сделав колоссальный рывок в экономическом развитии, стала «обществом потребления», в котором крайне обострился конфликт «отцов и детей». На идеалы этого общества – материальный успех и комфорт, на конформизм и ханжеский морализм как норму жизни молодёжь реагировала эпатажным неприятием, бунтом, имевшим разные формы – от ухода из дома, мини-юбок, увлечения наркотиками, вандализма до политических выступлений. Мятежные 60-е завершились «майским взрывом» 1968 г. – в Париже и других университетских городах вспыхнула «студенческая революция», перекинувшаяся и в соседние страны. Студенты выставили требования политического характера. В Латинском квартале появились баррикады, которые силам порядка пришлось брать штурмом. Таким образом, обнажился острейший государственный кризис. Вполне допустимо, что Газданов, любивший «игру» с историческими прототипами (как, например, в рассказе «Вечерний спутник», где обыграно некоторое сходство героя с Жоржем Клемансо, премьер-министром Франции в 1906-1909, 1917-1920 гг.), создавая образ президента, думал о генерале де Голле, президенте (1958-1969) (и что, вероятно, существенно для Газданова, лидере Сопротивления во время Второй мировой войны), вернувшем Франции статус великой европейской страны после «позорного падения».

Очевидно, что события 60-х произвели шоковое впечатление на писателя, уже однажды, в начале XX в., наблюдавшего «переворот» и его трагические последствия. В романе ощущается отчаяние человека, вновь, уже во второй половине века, видящего бессилие государства прервать «бунт, бессмысленный и беспощадный». Газданов изображает «утопию» по Г. Маркузе как развал, хаос, выявляя «механизм» её реализации: от «подстрекательской» деятельности левых интеллектуалов до использования «революции» криминальными элементами, что особенно акцентирует в своем романе. Каким видится ему выход из тяжёлой ситуации? У писателя как бы срабатывает «генетическая память». Как «спаситель» появляется «человек в кепке»; «кепка» здесь – атрибут демократической принадлежности; кроме того, в российском фольклоре «человек в кепке» – это В.И. Ленин, почти во всей «иконографии», особенно при встречах с «народом», изображаемый в кепке. Более двадцати раз в романе герой назван не по имени (Роберт Вильямс) или как-либо иначе, а именно «человеком в кепке», как бы провоцируя читателя на

ассоциацию с «великим заговорщиком», перевернувшим Россию. Его программа наведения порядка в стране – «невежественных и нечестных людей мы заменим людьми компетентными и порядочными» – перекликается с последовательными и постоянными «рассуждениями» Ленина о роли сначала партийных, потом советских кадров в революции и создании нового государства; невольно вспоминается и знаменитое высказывание Сталина в мае 1935 г. на выпуске академий Красной армии – «кадры решают всё». О существовании в сознании писателя связи между организацией Роберта Вильямса и «кадрами» большевиков прямо свидетельствует высказывание редактора коммунистической газеты: «Эти субъекты, которые только что были у меня, – очень опасный народ... Я таких видел много лет назад в России. Но мне повезло, потому что те, кто их видел один раз, второй раз обычно их уже не видели» [5, 46]. Видимо, имеются в виду сотрудники карательного органа – ВЧК (1917 – 1922), позднее преобразованной в ГПУ (Государственное политическое управление) – «железные люди», скорые на расправу «во имя революции». Однако организация Вильямса и её действия – антипод левому экстремизму, попытка противостояния ему с помощью нелегитимных спецслужб, в данном случае представляющих как будто единственно эффективные разумные силы. Судя по всему, у писателя не было иллюзий по поводу этой «утопии справа», тем не менее именно она оказалась в его романе единственно способной противостоять «утопии слева».

Роман не был закончен. Концовке Газданов придавал особое значение – вспомним четыре варианта окончания романа ПАВ; Пв остался незавершённым; возможно, автор оставил конец открытым, но, скорее всего, просто не знал, как его закончить.

В целом же творческая эволюция писателя, в сущности, свидетельствует о постепенно нарастающей творческой и, вероятно, душевной драме: идёт процесс истощения творческого ресурса; Л. Диенеш справедливо писал о явных симптомах творческого кризиса в 50-60-е гг. Главное не в том, что Газданов стал писать меньше и стремился переиздавать довоенные произведения, как полагает американский литературовед. Постепенно слабеет художественное начало. В романе Пв автор вывел на первый план «идейный фасад», игра образов исчезла, поблекла, как негатив. Возможно, тут сыграла свою роль и идеологическая природа его эволюции – к масонской утопии, сказалась работа на радио «Свобода», наконец обеспечившая его материально, но, как и любая журналистская деятельность, требовавшая много времени, сил, истощавшая творческий энергетический запас. Газданов пророчески описал собственную ситуацию ещё в 1936 г. в эссе о Поплавском: в последние годы тот писал иначе, чем раньше, «как-то менее уверенно: он чувствовал, как глохнет вокруг него воздух. <...> У него в жизни не было ничего, кроме искусства и холодного невысказываемого понимания того, что

это никому не нужно. Но вне искусства он не мог жить. И когда оно стало окончательно бессмысленно и невозможно, он умер» [6, 60].

Цель Газданова – не только выжить, но выстоять, противопоставить «низу» человеческой жизни, пропасти падения, воронке, затягивающей человека на дно, мир культуры, «верха бытия». И творчество в его иерархии ценностей – высшая форма сопротивления и жизни, что придаёт ему особый накал. И когда, как показал роман Пв, некой абстрагированностью повествования, поэтикой, философией, перекликающийся с рассказом «Последний день», его творчество «стало невозможно», он умер. В сущности же, так сложилось, что политика сыграла роковую роль в творчестве, а тем самым и в судьбе Газданова.

Литература

1. Матвеева Ю. Превращение в любимое: художественное мышление Г. Газданова. Екатеринбург, 2001.
2. Анненков Ю. Дневник моих встреч: цикл трагедий. М., 1991. Т.1.
3. Возвращение Газданова. М., 2000.
4. Диенеш Л. [О Газданове] // Дружба народов. 1996. № 10.
5. Газданов Г. Переворот // Русское богатство. 1997. № 1.
6. Газданов Г. О Поплавском // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993.

Л.Н. Дарьялова

Роман Газданова: феноменологические и экзистенциальные аспекты

Проза Газданова обнаруживает несомненный интерес к феноменологическим и экзистенциальным направлениям философской и эстетической мысли этого времени. Работы Э. Гуссерля, его последователей и учеников Г. Шпета, М. Шелера, Р. Ингардена, М. Дюфрена, М. Хайдеггера и др. дали определённый импульс развитию художественно-философской прозы, поскольку, по мнению К. Ясперса, и философия, и искусство имеют одну цель – постижение экзистенциальной истины о существовании индивида и трансцендентальной истины о существовании всеобщего бытия.

В одном ряду с прозой Пруста, Сартра и Камю следует поэтому назвать романы русских писателей Бунина, Набокова, Пастернака, Булгакова, Газданова и др. Заметим, что, в отличие от одного вида интеллектуального жанра, где идея в нарративе доминирует, определяя поведение и судьбу героя, как в романах Достоевского, в творчестве названных русских художников приоритет отдан органике самой жизни и поискам её смысла (ср.: «В произведениях Бунина и Пастернака совершается переход от романа идей к роману... потока жизни» [1, 136]). Отсюда то многоцветье реальности, разнообразие лиц, положений, действий и взглядов,

переключение пространственных и временных позиций, что так привлекает в прозе этих писателей.

Феноменологический характер романа Газданова заключается в том, что объективная действительность, история даны опосредованно, через сознание и переживание субъекта, его интеллектуально-чувственную деятельность. Перед нами предстаёт внутренний мир личности, будь то повествователь, рассказчик или герой, чья мысль и воля интенциональны, т. е. направлены на объект, «вбирают» его в себя и неотделимы от внешних реалий, поскольку «художественное свойство сознания: быть направленным на что-нибудь, быть сознанием чего-нибудь» [2, 69].

Феноменологический дискурс особенно отчётливо проступает в хронотопике жанра. Каждый из романов Газданова есть, по сути, роман-воспоминание, в котором настоящее постоянно уступает место картинам прошлого, но и то, и другое существует в напряжённой духовной сфере героя, снова и снова переживающего прошедшее. Так, уже первый роман ВК представляет собой поток воспоминаний русского эмигранта Николая Соседова о жизни в России, семье, детстве, учёбе, первой любви. Настоящее, Париж в своих внешних приметах скользит мимо сознания, время каждодневных поездок к Клэр повторяется, а потому не движется. И лишь после одного из свиданий Николай с грустью расстаётся со своей романтической иллюзией («теперь я жалел о том, что я уже не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда»), пытаюсь снова и снова воспроизвести прошедшее, чтобы понять его и самого себя. Один из последних романов (Пр) целиком посвящён восстановлению памяти у человека, утратившего имя и прошлое. Писатель актуализирует здесь не только психологические и психиатрические проблемы, но и религиозно-нравственные, этические и, конечно, философские, феноменологические.

Темпоральные, феноменологические характеристики не в последнюю очередь выражаются в организации повествования. Герой, по большей части, становится рассказчиком, воспоминания его о прошлом идут в потоке пережитого, осмысленного, прочувствованного. Такова наррация ВК, НД, ВБ, ПАВ, Э. Или же позиция героя, его внутренний жест сопрягаются с точкой зрения повествователя, включающего в свой нарратив от третьего лица интересующее конструирование «другого», связь «я» с другим «я» в себе и с другими «я». Например, в ИП нейтральный дискурс перемежается с главами, воспроизводящими воспоминания и размышления Володи Рогачёва, Артура, Александра Александровича. С той же системой «перемежающихся фрагментов» (назовём данный тип организации так) читатель сталкивается в романах П, Пм. Третий вид структурирования текста обнаруживает обращение к принципу параллелизма: сначала появляются картины прошлого в памяти одного героя, затем другого (Пр). Возникает своего рода диалог воспоминаний. Заметим, однако, что во всех нарративных формах воспроизведение прошлого имеет подчеркнуто индивидуальную вырази-

тельность, поэтому доля нейтрального дискурса сведена к минимуму. Такое конструирование текста, с одной стороны, определяет особый психологический склад повествующей личности: герой-рассказчик не столько деятель, сколько созерцатель; с другой стороны, сосредоточенность на внутренней интерактивности обладает определённой временной длительностью, сопрягаемой со временем вспоминаемого явления. И здесь художник явно пересекается с феноменологическими представлениями. Вопрос о том, как мы осознаём время, у Гуссерля перерастает в вопрос о темпоральности самого сознания, потому что сознание внутри себя не только отражает время объекта, но и конституирует его. Как отмечает Гуссерль: «Очевидно, что восприятие временного объекта само обладает временностью, что восприятие самой длительности предполагает длительность восприятия, что восприятие любой временной формы (Zeitgestalt) само обладает своей временной формой» [3, 25]. Гуссерль выделял определённые фазы, или модусы, восприятия длительности, ведя отсчёт от настоящего, от схватывания «точки-теперь», обозначая термином «ретенция» удержание в памяти протекавших мгновений в их целостности, причём ретенция относится к «первичной памяти», а воспоминания осмысливаются в качестве «вторичной памяти» (Wiedererinnerung) [3, 38]. Но и само воспоминание, эта вторичная память, имеет те же модули протекания: и момент схватывания, и ретенцию (восстановление последовательности), и даже «протенцию», т.е. предвосхищение, направленность в будущее. Философ обращает также внимание на различные формы и способы воспоминания, что отличает его от первичной памяти: «Мы осуществляем его <воспоминание> или в простом подхватывании (Zugreifen), когда воспоминание "всплывает", и мы направляем на вспомненное некоторый луч взгляда <...>. Или же мы осуществляем действительно воспроизводящее (nacherzeugende), повторяющееся воспоминание, в котором временной предмет снова полностью выстраивается в континууме воспроизведений, мы его как бы снова воспринимаем, но именно только как бы» [3, 40]. Причём воспроизведение прошлого осуществляется свободно: «Мы можем осуществлять воспроизведение "быстрее" или "медленнее", отчётливо и эксплицитно или сбивчиво-неясно, молниеносно или артикулируя каждый шаг и т. д.» [3, 52].

Художественная литература в своих образных осуществлениях и подтверждает, и обогащает справедливость наблюдений и выводов философской мысли. Каждый автор романа-воспоминания, будь то Бунин, Пастернак, Пруст или Газданов, развёртывает во всём многообразии совокупность различных образных форм и приёмов субъективного воспроизведения и переживания течения времени. Одновременно художник не столько обращается к временным, социально-преходящим связям, сколько рассматривает реальность в её онтологическом ракурсе, так как явление и сущность совпадают в акте интенционального подхода. Поэтому в памяти, необходимой для восприятия изменения времени,

проявляется и личностное его восприятие, и родовое, и историческое, и универсальное, присущее человечеству. «Мир состоял для меня из вещей и ощущений, которые я *узнавал* – так, как если бы я когда-то *давным-давно* уже испытал их. И теперь они возвращались бы ко мне точно из потерявшегося во мне времени сна» (II, 128; курсив мой. – Л.Д.), – говорит герой.

В романе ВБ подчёркнута удивительная способность духовной восприимчивости к «Другому» – времени и пространству, жизни и судьбе. Герой как бы проживает варианты иных существований, чувствуя себя то спящей в душевной комнате старухой, которую в ту же ночь убили, то жертвой тоталитарного режима в неизвестной стране, то в момент чьей-то гибели в падении с горы. «Я не знал, что же именно в нестройном и случайном хаосе воспоминаний, беспричинных тревог, противоречивых ощущений, запахов, чувств и видений определяет очертания моего собственного бытия, что принадлежит мне и что другим» (II, 127). Эта способность к превращениям, или то, что на религиозно-философском языке называется в одном случае метампсихозом, в другом – реинкарнацией, позволяет Газданову расширить хронотоп духовной сферы героя благодаря мотивам сна, символики, галлюцинаций, а сюжет обогатить виртуальными ходами [подробнее – 4, 185-187].

Вместе с тем герой Газданова аналитичен, доискивается до причин и мотивов поведения, слов и поступков – как своих, так и чужих. Уже вышеприведённые отрывки обнаруживают склонность к саморефлексии и самонаблюдениям. Атмосфера всеобъемлющей мысли позволяет романисту актуализировать модус воспоминаний, которые Гуссерль называет свободой вторичной памяти. Конечно, каждый вспоминаемый эпизод имеет те же этапы и фазы протекания, как и в первичном восприятии реальности. Например, картина атаки кавалерии красных, разгромленной орудиями бронепоезда, возникает в памяти с момента настоящего, точки-теперь: «Я увидел перед своими глазами два стеклянных круга моего полевого бинокля». Затем это мгновение сменяется другим, вторым, третьим, то есть переходит в прошлое, но всё ещё остаётся в поле ретенции, удержания длительности и последовательности, что и передаётся повторением словесных формул зрительного ряда: «Я видел, как сомкнутыми рядами кавалеристы приближались к нам. Я видел эти быстрые и ритмические колебания живой массы лошадей и всадников, и я смотрел на это, не отрываясь», смотрел на эту силу «молодости и мускулов». Воспроизводится даже модуль протенции, т. е. предварение события, так как герой предчувствует неминуемое поражение атаки: «я *отвёл* бинокль от глаз, испытывая смертельное сожаление», по всадникам «*через секунду...* стали бить орудия... несколькими *минутами позже* их волны были скошены огнём» (II, 202; курсив мой. – Л.Д.).

Казалось бы, возникает та же самая картина боя, какой увидел её человек в первый раз. Та же, но и другая, потому что время воспоминаний протекает несколько иначе. Во-первых, выделены лишь наиболее яркие

зрительные впечатления, вторичная память как бы сжимает, концентрирует первичное восприятие; во-вторых, эпизод предстаёт в своей завершенности, так как вспоминающий знает финал, а кроме того, восприятие всегда сопровождается личностными оценками и переживаниями, истоки которых и в прошлом, и в настоящем. Эти закономерности вторичной памяти определяют фрагментарность и субъективность как восприятия, так и художественного повествования. Нарратив романов отличается монтажным принципом соединения различных эпизодов, картин, лиц, объединённых целостностью индивидуального воспроизведения и переживания. Один из приёмов монтажной конструкции – ассоциативно-интуитивные связи. Так, перед мысленным взором Николая проходят лица команды бронепоезда. Все эти образные зарисовки отрывочны, фрагментарны, но переход от одного портрета к другому происходит естественно, благодаря новому следу памяти. Например, достаточно подробный рассказ о солдате Данько завершается диалогом: « – Данько, – объяснял я ему, – ты такой же солдат, как и я. Почему ты мне говоришь вы? Ты можешь ведь разговаривать со мной, как с Иваном, – это был его приятель. – Не могу, – отвечал Данько, – совестно» (I, 127). Случайное упоминание имени оказывается импульсом, вызывающим дальнейшую работу памяти. И Николай рассказывает теперь об Иване.

Газданов широко использует деталь, подробность, обусловленную разнообразными сенсорными раздражителями. Стоило Николаю почувствовать запах воска или вкус котлет, как он тотчас представлял себе кадетский корпус: «громадные тёмные залы, ночники, дортуар, длинные ночи и утренний барабан, Успенского в белой рубашке и полковника, бывшего плохим христианином» (I, 70). Выстраивая цепь по прихотливой логике ощущений, фантазии и воображения, эти ассоциативно-присоединительные конструкции [1, 138] придают течению времени прошедшего свежесть восприятия.

Вместе с тем время воспоминаний, благодаря актуализации воображения и мысли, замедляет свой событийный бег, уходит внутрь, возникает временная двойственность: событийное время прошедшего и длительность самой мысли, которая стремится от анализа перейти к синтезу, от единичного случая – к типизации с тем, чтобы понять сущность явления. Причём парадигматика осуществляется на разных уровнях – социально-историческом, нравственно-этическом и религиозно-философском.

Пространство НД заполнено до предела фигурами рабочих, шофёров, владельцев и официантов недорогих кафе, их постоянными посетителями, проститутками, сутенёрами, богемой, клошарами, русскими эмигрантами... Каждая группа этого чрева Парижа получает обобщающие характеристики: «Всё чаще и чаще, по мере того как продолжалась моя шофёрская работа, я замечал, насколько каждая категория людей

представляла из себя замкнутый, раз навсегда определённый мир» (I, 571).

Нравственно-этические суждения обусловлены размышлениями о природных свойствах человека. Николай Соседов противопоставляет стойкости и человеческой привлекательности одних русских совершенно противоположные качества других. «Самое большое количество драгоценностей носил первый из бронепоездных негодяев, бывший мясник Клименко» (I, 129-130). «Вторым негодяем считался бывший начальник какой-то маленькой железнодорожной станции... Воробьёв» (I, 130). Вот этот логический порядок перечислений – первый, второй, третий... – позволяет не только упорядочить поток воспоминаний, но и классифицировать явления, подвергнуть прошлое осмыслению на глазах читателя, вслух, в феноменологическом тексте высвечивается смысл явления. Вот почему для стиля Газданова характерны, с одной стороны, перечисление внешних реалий, их смена, поток, будь то пространственные образы, топонимы городов, пейзажи или люди и события; с другой стороны, образы даны как результат вспоминающей, анализирующей и обобщающей мысли, в сфере духовного бытия и времени героя. Нижеприведённый отрывок из романа Э не только демонстрирует особенности стиля писателя, но и может считаться выражением эстетического кода художника: «Елисейские поля остались далеко позади. Я шёл и продолжал думать о том, о чём я думал всегда, всю жизнь, везде, где я был. Всегда были эти одинокие прогулки – в России, во Франции, в Германии, в Италии, в Америке, всюду, куда заносила меня судьба. Менялись города, страны, пейзажи, но не менялось только одно – это непрерывное движение ощущений и мыслей, то, о чём мне как-то сказал Жорж: – В сущности, в знаменитой фразе Декарта нужно было переставить глаголы: не "Cogito Ergo Sum", а "Sum Ergo Cogito"» (II, 670-671). Существу, значит, мыслю. Поиски смысла явления и бытия сближают феноменологию Газданова с философией экзистенциализма, что, прежде всего, обнаруживается в его отношении к объективной истине и законам восприятия.

Вторичная память, т. е. воспоминания, как показывает Газданов, определяется во многом эмоционально-психологическим состоянием человека и, более того, его жизненной позицией. Потерявший свою любимую Артур, герой романа ИП, вспоминает вынужденный отъезд из Вены. Ему хорошо известно, что тогда был солнечный день поздней весны, множество народа на перроне, прощальные взмахи белых платков, но эта реальная картина в его сознании вытеснялась другой: «осенний день, пустой, ветренный и солнечный, перрон вокзала, где нет ни одного человека и от которого давно уже отошёл последний поезд» (I, 196-197). Что это? Отчаяние одиночества, и реальность вытеснена фантазией? Такие расхождения между объективными реалиями и субъективным их воссозданием в памяти постоянно встречаются в дискурсе романного мышления автора. Они могут быть объяснены как природой

самой памяти, свободой воспроизведения, бессознательным желанием изменить прошедшее, так и относительностью познания мира. Причём если Артур или Николай Соседов отдавали себе отчёт в противоречиях между фактом и фантазией, то многие герои предпочитали жить в вымышленном мире. Французская журналистка, грустная оттого, что её оставил муж, говорила о нём в самых возвышенных выражениях, создавая прекрасный миф; в действительности «это был маленький, лысеющий человек, чрезвычайно самоуверенный, обидчивый и болезненно нетерпимый» (I, 163).

Лола, пустая и бездарная актриса, «у которой вместо души была холодная дыра» (I, 410), рассказывая журналисту Дюпону свое прошлое, конструирует совсем другую жизнь, полную любви. Но, изменяя прошлое, изменяет и себя в настоящем: «в мёртвом её облике вдруг стали проступать человеческие черты» (I, 414). Эту трансформацию повествователь объясняет и прикосновением к смерти (умер её муж Пьер), и высвобождением потребности любви, и творческой природой памяти. Воображение, фантазия помогают обрести те нравственные ценности, и прежде всего любовь, которые являются опорой для человека. Вторичная память способна «довоплотить», по определению Л.В. Сыроватко [4, 102], дорисовать облик свой или другого человека, а возможно, и прожить во времени воспоминаний «другую» жизнь. Таким образом, с точки зрения «Я», вспоминающего пережитое, воображение, фантазия могут иметь благодетельное значение, утверждая отлёт, отрыв от реальности с тем, чтобы вернуть веру в себя и в жизнь.

Вместе с тем Газданов подчёркивает относительность наших воспоминаний и познаний. Его взгляды объясняются не только результатом богатого жизненного и художественного опыта, но и философской направленностью мысли. Так, ночной Париж предстаёт глазам шофёра иным, чем при дневном свете; иначе видит город клиент на заднем сидении; пешеход воспринимает пространство по-другому, нежели пассажир из окна летящего авто: «Когда я не работал и ходил пешком по Парижу, тогда он казался мне другим, и те же повороты улиц и скошенные углы домов, которые я знал наизусть, представляли передо мною в ином виде, в котором была непривычная каменная прелесть» (I, 567). Следовательно, восприятие зависит от местонахождения в пространстве и скорости движения. Теория относительности позволила рассказчику сделать предварительные выводы общефилософского характера: «Существование гигантского количества людей... весь этот хрупкий и случайный, но, в своём случайном равновесии, порядок... основан, в конце концов, на бессознательном использовании того же закона бесконечных изменений в размерах нескольких сантиметров пространства» (I, 568).

Идея случайности равновесия и постоянства движения, т. е. времени, разнотекущего в зависимости от скорости и нахождения в пространстве, от эмоционального состояния и взглядов человека, приводит

мыслящего героя к экзистенциальным представлениям об относительности истины и её познания. Текст романов насыщен до предела фактами, историями, случаями, подтверждающими или ограниченность, или прямую иллюзорность, порой и слепоту человеческого разума. Уже в первом романе герой, юноша с богатым воображением и пытливей мышлю, задаёт себе вопрос – правдивы ли наши знания о деятелях истории: «Рыжебородый гигант Барбаросса... утопая в реке... *не* вспоминал о том, о чём ему полагалось бы вспоминать, если бы он подчинялся законам той воображаемой жизни, которую мы создали ему много сот лет после его смерти» (I, 97). И совсем не случайно Виталий напутствует своего племянника Николая важным советом: «Никогда не становись убеждённым человеком», т. е. таким, который считает, что только его взгляды являются верными: «Тебе будет только казаться, что ты понимаешь, а когда вспомнишь об этом через несколько времени, то увидишь, что понимал неправильно. А еще через год или два убедишься, что и второй раз ошибался. И так без конца» (I, 116).

Повествователь романного мира Газданова постоянно сталкивается с такими «убеждёнными» людьми, существование которых определяется их ограниченными представлениями, а зачастую и прямыми иллюзиями: будь то рабочие или уличные женщины, которые бессознательно усваивали свод правил и понятий о жизни, считая их непогрешимыми; или, наоборот, те, кто претендовал на знание истины – чиновники, правоведы, учителя, учёные. Запоминается встреча со старичком-экономистом, сторонником «классических и архаических концепций». Когда рассказчик доказывал ошибочность его убеждений, тот приводил «убийственный» аргумент: «Поймите, мой юный друг, что я не могу с этим согласиться. Это бы значило зачеркнуть сорок лет моей научной работы» (I, 519).

Логика сюжета, как правило, обнажает несостоятельность «философии жизни» героя, а формы, результаты этого столкновения с реальностью весьма разнообразны, но всегда трагичны. В НД некогда блиставшая куртизанка Ральди, которую за её необыкновенную способность дарить любовь осыпали золотом, умирает в нищете и одиночестве, так как «жить страстями» в старости было невозможно; страх насилия и зла обернулся сумасшествием для эмигранта Васильева, а примитивный прагматик Федорченко вдруг вышел за пределы обыденных потребностей и задумался над вопросами бытия: «Зачем мы живём? И что такое завтра?» Он кончает жизнь самоубийством, крайней формой реакции человека на свои заблуждения.

Феноменолог Газданов обнаруживает неистинность, ошибочность интенций, поскольку восприятие может отождествить поверхностные моменты с глубинной сущностью феномена. В П основной концептуальный и сюжетный узел завязан вокруг главы семьи, банкира и предпринимателя Сергея Сергеевича. Окружающие, даже близкие, жена и свояченица, воспринимают его как некий бездушный автомат, лишён-

ный сердца, страстей, способности любить. Лиза «подчас начинала его ненавидеть за то, что в нём идеально отсутствовала непосредственность, что всё обдуманно, не было ничего неожиданного, – все эти фразы, насмешливые ответы, насмешливые размышления. – Машина, машина, – говорила она» (I, 383). Это же сравнение приходит на ум жене, Ольге Александровне: «Машина ты, а не человек» (I, 332). Оценкам других противостоит внутренний мир Сергея Сергеевича. Герой обладает не только даром понимать несовершенства людей, но и примиряться с их недостатками. «Пойми же, что я совсем не машина, – отвечает он на обвинения Лизы. – Мне жаль людей, ты понимаешь? <...> Мне всех жаль, Лиза, поэтому я не возражаю людям, не мешаю думать, что они хотят, и жить, как им нравится, хотя действуют они почти всегда неправильно» (I, 448-449).

Структура романа П построена на оппозиции истина/заблуждение, причём в плену иллюзий оказываются как раз те, кто был уверен в своей правоте. Конечно, Газданов разделяет представления экзистенциалистов о трагичности человеческого бытия, о жизни и смерти как двух границах, между которыми пролегал существование как «бытие-к-смерти» (Хайдеггер). На всём пространстве текста романов постоянно возникает мотив отчуждения, отталкивания от действительности, потому что слишком велик опыт столкновения с человеческой низостью. Рассказчик в НД испытывает тошноту, отвращение от того запаха падали, который исходит от человеческого низа. Мир, представленный Газдановым, находится в состоянии распада, разложения. «Платон, это невозможно, – сказал я почти в исступлении, – обстоятельства складываются так, что всюду, куда бы я ни попал, я вижу всегда умирание и разрушение, а оттого, что я не могу этого забыть, вся жизнь моя отравлена этим» (I, 511). Мотив смерти – один из самых распространённых в романном нарративе, и эта тема не только воплощается, но и осмысливается как определённая проблема интеллектуально-эмоционального бытия героя, разрешаемая в свете интертекстуальных мотивов русской культуры о моральной и религиозной ответственности человека за совершённое им убийство.

В романе Э возникает полемика о правомочности насилия. Одна позиция у американца-следователя, он считает, что есть люди, «которые слишком испорчены, чтобы их можно было в чём-то убедить. Таких людей следует нейтрализовать – во что бы то ни стало», напоминая, а вернее, трактуя в своих интересах библейскую истину: «Господь говорит: Мне отмщение, и аз воздам» (II, 651-652). С этой точкой зрения не может согласиться рассказчик, так как человек не должен брать на себя функцию Бога, да и «смысл христианства – это всепрощение» (II, 652).

Взгляды повествователя подтверждаются историей Луизы Дэвидсон, которая всеми способами стремилась уйти из уголовного мира. Встреча её с Мервилем, их любовь оказалась той витально-нравственной силой, которая опровергает убеждения американца. Во-

обще, в романах Газданова «воскрешение», «пробуждение» является той величиной, которая противоположна основной идее экзистенциализма – трагичности и случайности бытия, движения времени к смерти. Писатель, можно сказать, не только разделяет экзистенциалистские воззрения, но и полемизирует с ними, что вообще характерно для русского модернизма. Конечно, бытие в мире с точки зрения нашего разума во многом видится бессмысленным и случайным. Случайность становится одним из решающих элементов повествования – поэтическим приёмом и углом зрения: случайны встречи героев, особенно в хаосе гражданской войны (встреча Николая и Владимира в ИП), случай сближает сердца Лу и Мервила (Э), рассказчика и Елены (ПАВ), случайность определяет смену городов, профессий, судьбу и, наконец, финал жизни. Так, нелепая случайность – падение громадного камня – обрывает жизнь Франсиса (Фрэда) в тот момент, когда он, преображённый, понял, наконец, свою цель в жизни – помогать людям. Вместе с тем герои Газданова вносят в случайность свои коррективы, формируя определённый порядок жизни, выстраивая её так, как требует их «внутренний человек», его творческие и моральные качества, интеллектуальные способности и воля. Поэтому шофёр такси ночью работает, а днём слушает лекции, читает, живёт в мире культуры, противопоставляя его хаосу бытия. Возникает хотя и относительный, хрупкий, но порядок, равновесие случайностей.

Полемика с экзистенциализмом ведётся в границах той же самой оппозиции бытия/небытия, жизни/смерти. Заметим, что основные положения экзистенциалистской философии открыто высказаны антигероем Вольфом, в облике которого подчеркнута нежизненность, мертвенность, призрачность бытия: «В лице Вольфа было, мне казалось, что-то резко отличавшее его от других лиц <...>. Это было трудноопределимое выражение, нечто похожее на *мёртвую значительность*» (II, 87; курсив мой. – Л.Д.). Автор намеренно использует одни и те же определения, говоря о людях, отчуждённых от жизни. У Вольфа «неподвижный взгляд», «неподвижные глаза» (II, 92); концепт «неподвижности», «мертвенности» будет повторяться в пространстве этого и других романов, включая в себя такие лексемы синонимического ряда, как «странная медлительность» Елены Николаевны, её «остановившийся взгляд» (II, 56), даже в постели «её глаза были всё так же, почти мёртвенно, спокойны» (II, 54); «меня поразила чуть ли не с первых же дней её душевная небрежность, её безразличие» (II, 63). Неподвижность в значении духовной оцепенелости появится и в романе Э во внешности Сабины («ледяные глаза») или в описании мадам Сильвестр («неподвижные серые глаза») (II, 607; 591).

Можно сказать, что писатель, утверждая трагизм и случайность бытия, одновременно не мог смириться с идеей торжества смерти, обрекающей человека на отчаяние и пустоту. Поэтому в творчестве Газданова ощутима двойственность и психологическая, и философская. В его

романах выделены два типа героев, которые и по взглядам, и по своему духовному складу противостоят друг другу. И полюсами расхождений являются *враждебность к жизни*, мертвенность одних и, наоборот, стоическое приятие бытия и своего места в нём других. В романном мышлении Газданова существует категориальная константа – *жизнь как движение*. Созерцание природы, как и способность перевоплощаться в героев сотворённого мира литературы, есть удивительная возможность выхода за пределы своего ограниченного «Я» к феномену жизни, её горизонтالي и вертикали. Движение в качестве сущностного признака земного бытия превосходно выражено в описании летнего дня, своего рода лирическом этюде-гимне земной красоте. «Это был бесконечный сверкающий день неустанного солнечного блеска, множества летних запахов летней благодати земли, *сменявшихся* деревьев, крепких зелёных листьев, *лепетавших* под ветром; и Володе казалось, что это слишком прекрасно и не может *продолжаться*: но солнце всё так же *скользило* в далёкой синеве, всё так же *летел* ветер и *шумели* деревья, и всё это бесконечно *длилось* и *двигалось* вокруг него» (I, 270; курсив мой. – Л.Д.). Газданов – мастер сложных синтаксических периодов, которые позволяют воспринимать явление во всей его многогранности ощущений и в то же время выделить главное – мотив движения, выраженный как глагольными формами, так и сменой рецепторов восприятия: зрения, слуха, обоняния. «Жизнь есть непрекращающееся движение» (II, 720) – так формулирует писатель своё слово, вводя в повествование мотив Пути, причём как время, так и дороги жизни имеют не столько событийное, сколько внутреннее, душевное и духовное значение: «Мне, может быть, предстоит какое-то новое душевное путешествие и отъезд в неизвестность» (II, 45). Эти слова рассказчика из ПАВ выражают состояние повествователя каждого романа, который всегда находится на переходе от одной страницы жизни к другой. Люди меняются, мы стали другими, говорит писатель своим друзьям (Э).

Другой конституирующий мотив Газданова – «воскресение», «пробуждение» к жизни. Коллизия романа Пр есть парафраза ситуации воскресения: женщина, после контузии превратившаяся в животное, забывшая всё, кроме инстинкта насыщения, благодаря неусыпным заботам скромного бухгалтера вспомнила себя и своё прошлое, снова обрела земную душу. Категория памяти, т. е. осознания себя и других во времени, рассматривается романистом в качестве благотельного дара и свойства природы человека. Причём Газданов обращает внимание не только на механизмы восстановления связи между образом-восприятием и образом-следом из глубин бессознательного. Самое главное, Анна Дюмон, воскресая к жизни, *помня прошлое, освобождается от него*.

Да, романый мир Газданова трагичен, но одновременно в нём есть преодоление разрыва, отчуждения, поскольку писатель во временном потоке выделяет вечные опоры и ценности онтологического и экзи-

стенциального ряда, такие как *переживание красоты* земной природы, *прикосновение* к могучему дару творчества, реализованному в истории культуры, способность *мыслить, жить во времени и преодолевая время*, а самое главное – *дар любви*, соединяющей личность с Другим, способной воскресить человека как в юности, так и на пороге старости. «С Лолой, – пишет автор в П, объясняя перемену своей героини, – произошло то, что произошло бы с другим, очень старым человеком, который в последней части своей жизни, во время долгих старческих досугов, отдумал и вспомнил всю свою жизнь и пришёл к некоторым выводам, единственно возможным: что нужно, прежде всего, прощать людям их невольные дурные поступки, не нужно никого ненавидеть, нужно знать, что всё непрочное и неверно, кроме этого тихого и приятного примирения, этой нетребовательной любви и нежности к ближним, независимо даже от того, заслуживают ли они их или не заслуживают» (I, 415). Эти размышления, своего рода философские итоги, свидетельствуют, что Газданов, не будучи ортодоксальным христианином, в то же время не был далёк от христианства в самом главном, говоря о всеобщности любви, её примиряющей, всепрощающей и воскрешающей силе. Так, в романе Пр чудо возрождения человеческой личности Анны объясняется не искусством врачевания, а той аурой жалости, терпения и уважения к жизни Другого, которую создал Пьер, ухаживая за человеком, потерявшим рассудок. Герой одного из романов вспоминает своего учителя, который, размышляя о началах и концах, о жизни и смерти, напоминает ученику фразу Диккенса: «Запомните её, она стоит того. <...> Нам дана жизнь с неперменным условием храбро защищать её до последнего дыхания» (II, 105). Эту истину повторяет герой, а затем и сам писатель, обозначая тем самым своё расхождение с философией бессмысленности и отчаяния. Вот почему Газданов, типизируя, обобщая, всякий раз обнаруживает, что типическое далеко не исчерпывает горизонты и глубины человеческого существования. Более того, писатель не согласен с теорией срединности, массовидности человека XX в. Его герой, «средний француз» Пьер Форэ (Пр) «способен создать и построить мир» своей творческой силой, победить небытие (II, 530). «И если тебе кажется, что ты не можешь, это значит, что ты плохо себя знаешь», – говорит Пьер своему другу Франсуа (II, 530). Оба определяют позитивный смысл своего «собственного душевного оазиса» в ориентации на духовную сущность человечества, а не на его негативные свойства: «Надо забыть о моральном сифилисе, который разъедает общество, и помнить о миллионах людей, которые им не затронуты, надо забыть о Торквемаде и помнить о Франциске Ассизском. И тогда, вероятно, можно жить настоящей человеческой жизнью, а не задыхаться каждый день от отчаяния и презрения» (II, 543 - 544).

Конечно, Газданов не может не писать о трагических коллизиях истории и человека своего времени, но он тоже следует правилу своих героев – открывать душевные и духовные перспективы личности, почему

его романы не только печальны и умны, но и наполнены светом радости жизни. Романский стиль до предела насыщен историческими и философскими наблюдениями, сентенциями, выводами, причём герои или рассказчики формулируют свои мысли в результате диалога с другой точкой зрения и в ходе своего интеллектуально-эмоционального мужания, что и определяет, с одной стороны, диалогическую структуру повествования, с другой – доминирующую функцию «позитивной философии».

Таким образом, феноменологический дискурс художественного мышления Газданова выражен, главным образом, в жанре романа-размышления, воспоминания. Время – самая важная эстетическая категория писателя, но время переживаемое и осмысленное, в котором сопрягается длительность объекта и длительность его восприятия и памяти о нем. В модусе времени писатель выделяет, во-первых, *время индивидуальное*, характерное для каждого героя, и особенно рассказчика, чья интеллектуально-эмоциональная сфера воспринимает в себя объективную реальность и обладает особой аналитико-синтезирующей функцией; во-вторых, *время поколения* 1920-30-х гг., русских эмигрантов, вынужденных существовать в двойном хронотопе (настоящее «здесь», в эмиграции, прошедшее «там», в России); в-третьих, *время универсальное*, общечеловеческое, которое в соответствии с экзистенциальными позициями художника движется к смерти. Экзистенциальные характеристики обозначены возрастными порогами юности, зрелости и старости, а также относительностью человеческого восприятия мира. Относительность познания свидетельствует не только об односторонности или даже заблуждениях человеческой мысли, но и о постоянстве поисков истины благодаря творческой природе человека и механизмам его памяти. Воссоздаваемое во вторичной памяти прошедшее через фантазию, воображение, мысль, образ и т.д. заставляет личность выйти за границы своего «Я», проживать варианты других судеб, менять своё прошлое и себя. В целом Газданов полемизирует с экзистенциализмом, утверждая приоритет жизни над смертью, творчества над стандартом, движения над неподвижностью, вечных ценностей над временными.

Литература

1. Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX в. // Вопросы литературы. 1998. № 3.
2. Шпет Г. Явление и смысл. Пермь, 1996.
3. Гуссерль Э. Собр. соч. М., 1994. Т. 1.
4. Газданов и мировая культура. Калининград, 2000.

*Л. У. Звонарёва***Зооморфный код в прозе Газданова**

В последние годы ощутил особый интерес учёных к глубинному исследованию зооморфного кода: этапными на этом пути можно считать солидную работу мюнхенского русиста А. Хансена-Лав «Мухи русские, литературные», статьи иркутского исследователя В. Владимирцева «Поэтический бестиарий Достоевского», З. Барански из Вроцлава «Зверинец Александра Куприна», культурологическое эссе московского писателя В. Березина «Идеальный враг. Образ таракана в массовом сознании». Куратор Крымского клуба И. Сид провёл в Институте проблем экологии и эволюции в 2001-2003 гг. пять акций из цикла «Зоософия», цель которых – осмысление образа того или иного животного в литературе и искусстве (последняя состоялась 18 апреля 2003 г. под названием «Обезьяны и тексты. От Пушкина и Битова до Бандар-Логов и Кинг-Конга»).

Особую тягу к зооморфной символике проявляли многие русские писатели и художники начала XX в. Это выразилось даже на таком уровне, как названия артистических кабаре и ресторанов. В 1911-1915 гг. местом постоянных встреч петербургской богемы стало популярное кабаре «Бродячая собака». Г. Газданов упоминает в «Истории одного путешествия» парижское кабаре «Юркий кролик», в романах НД и Пр – рестораны «Петушок», «Белая Цапля», «Феникс».

На наш взгляд, вполне можно считать автобиографическим для Газданова признание одного из его героев: «Я очень любил вообще изображения животных, знал, никогда их не видя, множество пород диких зверей и три тома Брэма прочёл два раза с начала и до конца» (I, 55). В ИП более 40 раз упоминаются различные животные, птицы, насекомые, рыбы. При этом любимое животное для Газданова, осетина по происхождению, безусловно, лошадь, появляющаяся почти в каждом из его произведений и описываемая со знанием дела. Так, в романе ВК встречаем крупного иноходца, вороного скакуна, гнедых, английскую трёхлетку. Любимые писатели Газданова, Л.Н. Толстой и А.И. Куприн, также нередко делали лошадь главным героем произведения (вспомним повесть «Холстомер», в которой табун стал метафорой современного Толстому общественного организма; рассказ Куприна «Изумруд»). Лошадь – символ скорости, грации, мужества и вождения. В христианском искусстве она является эмблемой благородства. Когда христиане еще таились в катакомбах, лошадь символизировала мимолётность жизни, ибо в Откровении Иоанна упоминаются четыре лошади – белая (чума), ярко-красная (война), чёрная (голод) и бледная (смерть) [1, 288]. В своё время царь Иван Грозный внёс изменения в царскую печать, включив в неё изображение всадника – московского князя на коне и с копьём в руке (его отныне располагали в центре печати, на щите, прикрывавшем грудь орла). В XVII в. всаднику, помещённому в московской печа-

ти, на груди двуглавого орла, стали придавать черты правящего государя [1, 52-66]. Если помнить об этом всаднике с русского герба, то драматическая гибель лошади (а как думает герой, и самого всадника), подробно описанная в экспозиции романа ПАВ, приобретает дополнительный смысл. Она становится символом крушения многовековой русской государственности, глубоко переживаемого героями произведения, вынужденными, подобно самому писателю, покинув Родину, уехать в эмиграцию.

Кроме того, в своей прозе, используя зооморфный код, Газданов окликает близких его душе писателей и философов – Ф. Ницше, Л. Толстого, протопopa Аввакума, Ф. Достоевского, А. Куприна, Х. Андерсена. В одном только романе ВК около 140 раз упоминаются представители мира животных, птиц, рыб, пресмыкающихся и насекомых, в том числе корова и телята, свинья, белка, волк, собака, конь, лось, туры, зайцы, хорьки, хомяки, ласки, суслики, крысы, поросёнок, ласки, медведь, кабан, крот, кошка, змея, ящерицы, мышь, многие виды птиц (лебедь, орёл, воробьи, дрозд, кукушка, нырки, куропатки, куры, утки, вороны, сова, петухи, дятел), а также многочисленные насекомые – муравьи, гусеницы, мухи, жуки, тарантулы, сверчки, блохи; рыбы – форель, бычки, крабы. Изредка у Газданова животное (собака) или птица (лебедь) становятся главными героями произведения (рассказы «Железный Лорд», «Чёрные лебеди»). Гораздо чаще они появляются в качестве второстепенных персонажей, помогающих лучше понять круг любимых идей, волновавших писателя в разные периоды его жизни и творчества (например, пингвин в «Рассказах о свободном времени» или кот и попугай в новелле «Мартын Расколинос»). При этом автор нередко подчёркивает генетическую связь отдельных образов с их литературными прототипами – таковы встречающиеся в различных текстах полевая мышь и богатый крот из сказки «Дюймовочка» и собака из сказки «Огниво» Андерсена, лебедь, возлюбленный Леды, или мышь, блохи и тараканы из «Жития Аввакума», «муравейные братья» Толстого, кони из Апокалипсиса, змея и орёл из Библии. Вспоминает писатель и червя из стихотворения Бодлера «Посмертные угрызения», и героев книги Г. Уэллса «Остров доктора Моро» – животных, обращённых в людей, но вскоре возвратившихся к прежнему состоянию. О том, насколько был важен для писателя зооморфный код, свидетельствует факт использования зооморфной метафоры не только для описания героев (а таких уподоблений в его прозе сотни), но и для иллюстрации такого абстрактного понятия, как мысль. Так, в рассказе «Исчезновение Рикарди» герой осознаёт, что «только через минуту успел сформулировать свою мысль, которая скользнула в его сознании, как быстро пронёсшееся черное полуживотное-полуптица» (III, 263).

Столь же богатый и экзотический набор животных, насекомых и птиц, что и в произведениях Газданова, встречается в прозе Достоевского, явно оказавшего влияние на становление прозаика-эмигранта, и в

«Так говорил Заратустра», где место человека в мире определено с точностью: «Человек стоит посреди своего пути между животным и сверх-человеком и празднует свой путь к закату как свою высшую надежду: ибо это есть путь к новому утру» [3, 56]. Судя по образу Вольфа, Газданова не оставила равнодушным иерархия зверь – человек – сверхчеловек. Известно, что писатель познакомился с сочинениями Ницше в возрасте 13-14 лет (I, 15), упоминал его имя в своих книгах, по свидетельству современницы, любил цитировать «Так говорил Заратустра» [4, 75].

Приступим к анализу конкретных образов птиц, животных и насекомых в прозе Газданова. Негативную семантическую окраску несёт образ грифа, считавшегося, как и ворон, предвестником болезни. Издатели, работавшие с поэтами-символистами в начале XX в., использовали зооморфный код в качестве фирменного знака – издательство «Гриф» основано в 1900 г. С. Соколовым, писавшим под псевдонимом Кречетов. Образ грифов, сидящих в «дурно пахнущих клетках... полузакрыв глаза... на скрюченных ветках, запачканных помётом» (I, 204), появляется в романе ИП. При взгляде на таких грифов, орлов и кондоров, «сложивших навсегда длинные крылья», вспоминается судьба русских эмигрантов за рубежом. Орёл, широко распахнувший могучие крылья, уже в эпоху Ивана Грозного был одним из знаков на печати государя, мечтавшего приблизить Российскую империю к византийской модели. Поэтому в образе мёртвого, убитого, расстрелянного орла мы можем также увидеть намёк на гибель некогда могущественной империи: «Он лежал на земле, полураскрыв согнутое сломанное крыло, подогнув голову с кровавым клювом, и жёлтый его глаз уже становился стеклянным. На одной его лапе блестело кольцо, по которому что-то было нацарапано. – Орёл-то старый, – пробормотал отец» (I, 92). Тщательно разработанная птичья символика у Газданова заслуживает отдельного исследования. Ограничимся лишь замечанием, что орёл и попугай – наиболее часто используемые писателем образы птиц. Особенно часто прозаик обращается к образу убитого или умирающего орла (15 раз орёл упоминается в романе ВК, гимнастическое общество также носит название «Орёл»). Также образ орла встречается в романе ИП, в «Рассказах о свободном времени», новеллах «На острове» и «Счастье», документальном повествовании «На французской земле». Портрет Ницше с опущенными глазами на фоне орла – аллегория гордости – украшал редакцию издательства «Скорпион», глава которого, Брюсов, явно культивировал в своем имидже «орлиные» качества.

Не менее трагический и убедительный зооморфный символ вытесненной революцией из родной страны и медленно погибающей на чужбине дворянской интеллигенции встречаем в романе ПАВ. Это золотые рыбки, выскакивающие из забытого на батарее центрального отопления аквариума. Они умирают, не замечаемые никем, и с напрасной надеждой на спасение трепыхаются на дорогом ковре под музыку рояля.

Сходный образ, вновь таящий в себе скрытый намек на мироощущение эмигранта, появляется и в рассказе «Фонари», где герой чувствует себя похожим на «мёртвую рыбу, увлекаемую течением» (III, 240).

Устойчивая ассоциация птичьей символики с образом настоящего поэта прослеживается у многих писателей Серебряного века. У Газданова встречаем упоминание о куропатках, перепелах, петухе, курах, утках, орлах, воробьях, лебедях, дятлах, дрозде, кукушке, грифах, фламинго, попугае, соловье, канареечке, пингвине, журавлях, филинах, голубях.

Блок сравнивал себя, юного гимназиста в 1881 г., с петухом, которому причертили клюв мелом к полу, и он так и остался в согнутом и неподвижном положении, не смея поднять голову. В романе ВК Газданов описывает художника Сиповского, проделавшего этот фокус: «Сиповский, придерживая <петуха> одной рукой, другой обвёл мелом круг по полу – и петух, к моему изумлению, покачнувшись раза два, остался неподвижным. Сиповский быстро нарисовал его» (I, 55). Неслучайным представляется сделанное повествователем противопоставление рисунков – петуха Сиповского на стене в доме рассказчика и романтических зооморфных сюжетов, окружающих Клэр в гостиничной комнате, – скачущего жёлтого Дон-Кихота и тёмно-серого лебедя, обнимающего толстую Леду.

Гумилёв когда-то назвал Анненского «последним из царскосельских лебедей», зная, очевидно, о том, что в лебеде видели символ распятого Христа. Как символ любовного призыва описывает Газданов в рассказе «Чёрные лебеди» своих крылатых героев: «Когда наступает период любви, лебеди начинают кричать. Крик им труден, и для того, чтобы издать более сильный и чистый звук, лебедь кладёт шею на воду во всю длину и потом поднимает голову и кричит» (III, 141). В символике поющего лебедя скрыт намёк на неизбежность близкого конца жизни («лебединая песня»). Не случайно герой рассказа «Чёрные лебеди» Павлов кончает жизнь самоубийством, а последние слова, обращённые к рассказчику, – призыв вспомнить о чёрных лебедях. Прощание происходит рядом с каменным львом. Лев, держащий человека или ягненка, – символ зла.

В документальном очерке «На французской земле», посвящённом событиям Второй мировой войны, встречаем ещё один зооморфный политизированный символ – крылатого речного дьявола, заставляющего вспомнить о смертельной борьбе Сталина с Гитлером: «В спину щуке вцепился когтями небольшой степной орёл. Огромная рыба, нырнув в глубину, увлекла за собой птицу, и орёл захлебнулся и умер под водой. Но когти его вонзились так глубоко в щуку, что она не могла от него избавиться – и так они и плыли вдвоём по ночной русской реке этим загадочным крылатым и чёрным дьяволом до тех пор, пока острога... не положила конец их удивительному путешествию» (III, 717). Наше предпо-

ложение подтверждает и появившийся в этом же произведении (37 страниц спустя) образ «раздавленного немецкого орла» (III, 748).

Из насекомых в прозе Газданова упоминаются муравьи, шмели, кузнечики, тараканы, пауки, гусеницы, крупные мухи с синими крыльями, дождевые черви, жуки, тарантул, сверчки, блохи, бабочки, трутни. Множество насекомых, органично включённых в художественную ткань произведений, присутствует и в текстах Достоевского и Ницше. Не случайно в рассказе «Чёрные лебеди» автор даёт эти фамилии в рамках одного абзаца: «– Что вы думаете о Достоевском, Павлов?» – спросил его молодой поэт, увлекавшийся философией, русской трагической литературой и Ницше» (III, 138). У Достоевского в различных произведениях встречаются мокрица, вошь, червяк, слизняк, паук, муха, таракан, пиявка, клоп, тарантул. По мнению В. Владимирцева, «они литературно соотнесены с тёмными и разрушительными силами человеческой души. Следуя народно-языческому и народно-христианским представлениям о... нечистом, Достоевский... создал мерзостно-отталкивающие зоосемичные символы зла: исполинские Паук Газин, зловещие... пауки Свидригайлова, ставрогинский “красный паучок”, насекомовидная химера в сновидении Ипполита Терентьева, тараканы в карамазовском доме» [5, 132]. Весьма похожую зооморфную метафору встречаем и в рассказе «Фонари»: «ночные движения Центрального рынка, похожие на судороги гигантского и отвратительного насекомого» (III, 245).

Сопоставлять человека с насекомыми и животными стало модно ещё в начале XX в. Об этом писал М. Волошин, ссылаясь на М. Метерлинка, автора знаменитой «Синей птицы»: «Человек – наиболее незащищённое из всех животных. Его нельзя даже сравнить ни с одним из насекомых, так чудовищно вооружённых и забронированных. Посмотрите на муравья, который может быть придавлен тяжестью, в двадцать тысяч раз превосходящей тяжесть его собственного тела, и несколько не пострадает от этого. Твёрдость доспехов, защищающих устрицу, почти безгранична. Сравнительно с ними – мы и большинство млекопитающих – мы находимся ещё в каком-то желатинообразном состоянии, близком к состоянию первичной протоплазмы. <...> В этой иерархии мы... занимаем скромное место рядом с лягушкой и овцой» [6, 164-165]. Сходным образом рассуждает герой рассказа Газданова «Счастье» Андрэ: «И он вспомнил, что читал про некоторые породы муравьев, у которых во время периода любви вырастают крылья, и они поднимаются в воздух и потом падают и гибнут тысячами. – И ещё трутни, – думал Андрэ, – которые тоже летят за маткой, сначала отстают самые слабые, потом другие – и только один, самый лучший и самый сильный, догоняет её... А папа? – И Андрэ лег на диван и заплакал» (III, 295). Эту же мысль развивает, по воле писателя, отец Андрэ: «Ведь ты занимаешься зоологией, значит, ты не должен преуменьшать значение животных, ты должен знать, что в известном смысле Джек совершеннее нас с тобой» (III, 299). При этом писатель никогда не забывает, что совершенство фи-

зиологическое (он придумывает для него специальные термины – «животное великолепие», «животно-женственная прелесть», «животная и тёплая привлекательность») отнюдь не является самым важным для человека, хотя и способно доставить приятные ощущения. У прозаика появляются такие выражения, как «животная радость возвращения к жизни» (III, 577), «ощущая с животной силой восприятия вкус мяса» (II, 135). Его явно беспокоит процесс расчеловечивания человека, всё чаще впадающего в «холодное зверство»: в прозе Газданова встречаются «люди, похожие на измученных животных» (II, 196). Одной из героинь романа II прозаик даёт такую характеристику: она «казалась ему холодным и глупым животным, достаточно выдрессированным, но не приобретшим от этого ничего человеческого» (I, 410). Писателя страшит вырабатываемый современной цивилизацией тип «общественного животного» (терминология Аристотеля), которому «одинаково чужды и непонятны и подвиг, и преступление, и душевное благородство, и крайняя душевная низость» (II, 495). Полная победа такого типажа в обществе неизбежно приведёт к исчезновению культуры и искусства, которые окажутся никому не нужными.

Газданов нередко обращается к образу муравейника. Стоит, очевидно, напомнить, что своё видение символики муравьиной жизни Ф.М. Достоевский дал в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «В муравейнике всё так хорошо, всё так разлиновано, все сыты, счастливы, каждый знает своё дело, одним словом: далеко ещё человеку до муравейника!» [7, 81]. В этом же духе трактует муравейник мюнхенский исследователь Хансен-Лав: «С точки зрения государственной символики уже известная оппозиция (дезорганизация или неорганизованность мух в отличие от стройной организации пчёл) дополняется символикой муравейника, где массовые подданные живут в египетской диктатуре масс и террора» [8, 97]. Символом «египетской» диктатуры становится муравейник и в прозе Газданова, где в романе ВК герой со сложным чувством наблюдает за гибелью самых разных насекомых, неизменно побеждаемых многочисленными и чётко действующими муравьями – в тексте закономерно появляется образ «высокой, ноздреватой пирамиды, из которой выбегали муравьи» (I, 78).

Ярко выраженный негативно-плебейский оттенок несёт образ пса в цикле притч Ницше «Тайная вечеря», герой которого «ненавидит чуждых псов из толпы и всякое неудачное мрачное отродье» [3, 214]. В той же книге Ницше появляется «огненный пёс» – «пёс лицемерия», «пёс из бездны», соседствующий с бесами. В притче «О непорочном познании» собака с высунутым языком становится символом вождения [3, 88]. «Огненный пёс» Ницше – производное от «адской собаки» древних германцев, называвших так чёрта [9, 460]. Не менее отвратителен и созданный Газдановым в рассказе «Хана» самодовольный обыватель, пожилой любитель приключений, умирающий в кафе от припадка аполексии, который «через секунду лежал в неудобной и последней позе,

повернув к полу багрово-синее лицо с закушенным, как у раздавленной собаки, нечеловеческим языком» (III, 498). При этом Газданову была гораздо ближе иная традиция обрисовки образа собаки, идущая от Чехова («Каштанка») и Куприна, размышлявшего о привязанности собак к человеку в рассказах «Славянская душа», «Пиратка», «Белый пудель». Собака – второе после лошади по частотности появления животное в прозе Газданова. В описании героя-пса писатель нередко точно указывает породу (вспомним двух борзых и суку сеттера-лаверака из романа ВК, щенка фокстерьера из рассказа «Счастье», ленивого пойнера и суку странной породы, помесь пуделя и левретки из новеллы «Железный Лорд», громадного жёлтого дога из рассказа «Бомбей», старого дряхлого пуделя из новеллы «Вечерний спутник», бульдога из ВБ, жёлтую таксу Тома из романа Э). «Железный Лорд» – история жизни и смерти необыкновенно умного и ленивого пойнера, принадлежавшего главному герою Василию Николаевичу и спасшего когда-то жизнь его жене, Елене Власьевне, вцепившись в шею верховой лошади, которая понесла. Для хозяина Железный Лорд – это и живое собачье воспоминание о былом, непоправимо утраченном счастье, которое он не смог сберечь. Не смог, потому что отсутствовали качества, символами которых считается в европейской культуре собака: верность и бдительность. Так, опричники в эпоху Ивана Грозного привязывали к седлу череп мёртвой собаки, называя себя «псами Государевыми». Не случайно в качестве эмблемы св. Бернарда и Доминика чёрные и белые собаки иногда символизируют доминиканцев, «собак Господа», носивших чёрные и белые одеяния. На надгробиях крестоносцев у ног изображались собаки, знак следования за знаменем Господа с той же преданностью, с какой собака следует за хозяином [1, 284]. Слово стесняясь потревожить хозяина своей смертью, Железный Лорд уползает в самый тёмный угол сарая. О том же беспокоится и искренне любящий жену Василий Николаевич («Мне бы не хотелось, чтобы Леля видела меня разрезанным» (III, 358)), выбирая место, где лучше всего броситься под поезд.

Обезьяна символизирует низкие слои общества, тьму или бессознательную активность [10, 344]. Способности обезьян имитировать человеческое поведение использовались для высмеивания тщеславия и глупости. В европейском искусстве обезьяна часто изображалась с яблоком в зубах как символ грехопадения Адама и Евы, а позже – как образ художника-эпигона. Преступные намерения, похоть и жадность – качества, которые обозначают обезьяны в христианском искусстве [11, 242–244]. К разработке этой традиционной символики обращается и Ницше в «Предисловии Заратустры»: «Что такое обезьяны в отношении человека? Посмешище или мучительный позор. Некогда были вы обезьяной, и даже теперь ещё человек больше обезьяна, чем иная из обезьян» [3, 8]. Явно без всякой симпатии рисуются обезьяны в романе ИП: «Резко кричали обезьяны со сморщенными лицами, похожими на лица якутских старух, павианы со свирепыми мордами лениво гонялись за пугли-

выми самками» (I, 205). Обезьяну, скрыто пародирующую образ жизни современного городского человека, лишённого подлинной свободы, встречаем в романе П: «Небрежно гибкий прыжок обезьяны, жившей на длинной цепи в одном из ближайших садов» (I, 394). Как символ плебейской культуры используется этот образ и в романе НД: «Он допускал, что по-своему гарсон мог быть счастлив – как собака, или птица, или обезьяна, или носорог» (I, 476). В романе «Пилигримы» «старой обезьяной» называет героиня богатого и жадного родственника. Диссидентский ореол приобретает образ обезьяны в российской литературе после того, как Зощенко подвергся политическим репрессиям за рассказ «Приключения обезьяны». Родные сёстры зощенковской героини появляются в романе Солженицына «В круге первом» и юмористическом романе для детей «Каникулы по-человечески» эмигранта третьей волны Ю. Дружникова.

В притче «О бледном преступнике» Ницше даёт такое определение человеку: «Что такое этот человек? Клубок дикий змей, которые редко вместе бывают спокойны, – и вот они расползаются и ищут добычи в мире» [3, 28]. В книге Ницше есть и отдельная притча – «Об укусе змеи», а притча «О дарящей добродетели» завершается упоминанием «змеи познания», окружающей «золотое солнце». В другой притче описывается, как змея заползла в глотку молодого пастуха, не давая ему дышать, и он откусил ей голову. Змея под пером Газданова – сложное, ницшеанское существо. Так, в рассказе «Фонари» герою «снилось, что он совершенно гол и что громадная змея с ледяным телом обвивает его с головы до пят, кровь стынет и всё медленнее и медленнее струится в его жилах: и на уровне своего лица он видит глядящие на него в упор глаза змеи <...>. Он с ужасом смотрел – и вдруг понял, что у змеи его собственные глаза, но только не теперешние, а старческие – выцветшие и печальные и словно издалека глядящие на него с тем исчезающим и странным сожалением, с каким он сам смотрел бы на труп убитого человека... когда, окончательно придя в себя, он поднимался по лестнице... ему всё казалось, что змея ползёт за ним» (II, 247). Невольно вспоминаются известные строки Ходасевича: «Разве мама любила такого? <...> Полуседого и всезнающего, как змея?» Ницше и Газданов пользуются символикой защиты и разрушения, объединяющей многочисленные мифы о змеях. У образа змеи в европейском искусстве двойственная репутация: источник силы, если её правильно использовать, и вместе с тем потенциальная опасность, эмблема смерти и хаоса в той же степени, что и жизни. Двойственность семантики змеи, символизм, балансирующий между страхом и поклонением, повлияли на то, что она предстаёт то в образе прародителя, то в образе врага, считается то героем, то монстром [11, 116].

Особое тяготение постсимволиста Газданова к зооморфной метафоре представляется естественным. Мощный образ-символ «века-зверя», рождённый в русской литературе провидческим воображением Д. Ме-

режковского, автора трилогии «Царство Зверя», созданной в 1907-1918 гг. и посвящённой проблемам власти и бунта против неё, переключается с появляющимся в романе ВК образом эмигранта, уподобляемого зверю, загнанному облавой и ограниченному кругом охотников (I, 139). В финале романа ВК повествователь сравнивает положение эмигрантов с послушными движениями тела убитого из винтовки нырка, качающегося на волнах: «С таким же бессилием и мы колебались на поверхности событий, нас относило все дальше и дальше – и до тех пор, пока мы не должны были, оставив зону российского притяжения, попасть в область иных, более вечных влияний и плыть, без романтики и парусов, на чёрных угольных пароходах прочь от Крыма, побеждёнными солдатами, превратившимися в оборванных и голодных людей» (I, 145).

Рассматривая хронологически использованные Газдановым в художественной ткани произведений образы животных, птиц и насекомых, мы отмечаем следующую тенденцию: с годами их становится всё меньше. Живых млекопитающих и птиц вытесняют их статуэтки разных размеров, каменные подобию (каменный лев в рассказе «Чёрные лебеди»; лев, терзающий антилопу, в цикле «Из записных книжек», чёрный мраморный леопард в рассказе «Освобождение»). Проза Газданова словно лишается качества, которым он наделял одного из героев романа ВБ, определяя его как «начало своеобразной зоологической поэзии, в которой... было нечто стихийно-пантеистическое» (II, 225). Кроме того, можно говорить об определённом «эмигрантском комплексе» – многочисленные зооморфные метафоры, как мы попытались доказать, выразительно иллюстрируют муки, выпавшие на долю интеллигента, пытавшегося творчески состояться, несмотря на препятствия, воздвигаемые судьбой.

Необходимо отметить идущий в русской литературе рубежа XX-XXI вв. процесс актуализации зооморфного кода в прозе русских писателей. Такова книга Бориса Евсеева «Баран», в которую вошли рассказы, показывающие жизнь современного города с точки зрения горного барана, умирающей рыбы кутум, сошедшего с ума петуха-наркомана, орла; проза эмигрантов третьей волны – романы «Ангелы на кончике иглы» Юрия Дружникова и «Московская сага» Василия Аксёнова. Об этом пишет и литературовед А.Ю. Большакова: «Животные, говорящие на его (авторском) языке... читатель очутился в мире намеренно девальвированных перевёрнутых культурно-исторических, натурфилософских смыслов» [12, 34]. Вновь актуализировалась зооморфная символика и в современной околосредовой жизни. Характерно появление в Москве сначала литературного общества, а затем издательского центра «Чёрная курица» (выпустившего альманах «Ку-ка-ре-ку!») и калининградского литературного альманаха «Насекомое» [13]. Всё это убеждает в справедливости утверждения Ж. Делёза и Ф. Гваттари в книге «Что такое философия?»: «По-видимому, искусство возникает вместе с животными... Мы мыслим и пишем даже для зверей. Мы становимся зверем,

чтобы и зверь тоже стал чем-то иным. Агония крысы и казнь коровы остаются присутствовать в мысли – не из жалости, но в качестве зоны взаимобмена между человеком и животным, где от одного что-то переходит к другому... Становление всегда двойственно, и именно в таком двойном становлении образуется грядущий народ и новая земля» [14, 141].

Литература

1. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997.
2. Уортман Р. Сценарии власти: мифы и церемонии русской монархии. Т.1. От Петра Великого до смерти Николая I: Материалы и исследования. М., 2002.
3. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т.2.
4. Мартынов А.В. Газданов и Ницше // Газданов и мировая культура. Калининград, 2000.
5. Владимирцев В.П. Поэтический bestiарий Достоевского // Достоевский и мировая культура. Вып. 12. М., 1999.
6. Волошин М. Лики творчества. Л., 1989.
7. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л.: Наука, 1973.
8. Хансен-Лав А. Мухи – русские, литературные // Studia Literaria Polono-Slavica. Warszawa, 1999.
9. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999.
10. Керлот Х. Словарь символов. М., 1994.
11. Тресиддер Д. Словарь символов. М., 1999.
12. Большакова А.Ю. Феноменология литературного письма: О прозе Б. Евсеева. М., 2003.
13. Насекомое. Вып. 1 – 7. Калининград, 1996 – 2001.

Е.Г. Фонова

Традиции Бодлера в творчестве Газданова: к вопросу о приёме синестезии

Синестезия – один из видов соответствий. Изначально, с 1872 г., этот термин использовался в психологии и означал спонтанную ассоциацию (изменяющуюся в зависимости от индивида) между различными чувствами, которые провоцируются одно другим (например, у некоторых людей определённый звук вызывает в представлении или в памяти один и тот же цвет или запах) [1, 1825]. Теория «соответствий» уже с самого начала своего возникновения представляла конгломерат реальных и мистических связей. Само французское слово «correspondence» подразумевает отношения симметрии, гармонии, сходства [1, 433]. У Бодлера термин ещё более усложняется, поскольку имеет ясно выраженный полемический характер. Понятие синестезии направлено против вулгарного материализма в философии, догматизма в эстетике и натурализма в искусстве; она конкретна и реальна, хотя и закладывает основы для субъективизма символистов. Сходную идею Бодлер обнаруживает у Гофмана, ссылаясь на него в «Салоне 1846 года»: «Не знаю, существует ли научно обоснованная таблица соответствий между цветом и осяуще-

нием, но мне вспоминается отрывок из Гофмана, в совершенстве выражающий мою мысль...: "...Не столько во сне, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забытию, в особенности если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами. Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии. Особенно странную, волшебную власть имеет надо мной запах тёмно-красной гвоздики; я непроизвольно впадаю в мечтательное состояние и слышу, словно издалека, нарастающие и снова меркнущие звуки гобоя"» [2, 528].

Для Бодлера предметные формы – лишь словарь (он неоднократно повторяет это определение); текст на его основе ещё надлежит построить. Творец переформировывает видимое, создаёт новую реальность из образов, хранящихся в памяти. Вот почему воображение – «королева способностей». Художник должен начинать с лёгкого наброска, фиксирующего туманный образ-воспоминание, и затем постепенно прояснять его. При этом все этапы, от начального до завершающего, равноценны, поскольку каждый из них представляет мгновения последовательного развёртывания авторского воображения. Темп работы должен быть стремительным: рука непрерывно регистрирует картины и психические состояния. «Точно так же, как творение... есть результат нескольких творческих актов, из которых каждый последующий дополняет предыдущие, так и гармонично сложенная картина состоит из нескольких наложенных друг на друга картин, и каждый последующий слой наделяет мечту большей степенью реальности, вознося ее к совершенству» [3, 25-26]. С точки зрения Бодлера, «вся вселенная есть лишь кладовая образов и знаков, которые воображение извлечёт на свет и придаст соответствующую ценность» [4, 216]. *Символ Бодлера есть соответствие образа переживанию, в основе которого – неумолимая двойственность в сознании себя и мира.*

До Бодлера – у романтиков, реалистов, парнасцев – преобладает визуальный ряд. В его творчестве каждое чувственное впечатление играет свою собственную роль: осязание («Кот», «Кошки»), обоняние («Экзотический аромат», «Волосы», «Флакон»), вкус («Душа вина»). Бодлер устанавливает несколько типов соответствий. Прежде всего, это явление собственно *синестезии*, когда одно какое-нибудь чувство (звук) вызывает другое чувство, относящееся к иной области восприятия (цвет, вкус). Это – аффективно-ассоциативная связь, не поддающаяся рационализации, зато чреватая многочисленными метафорическими открытиями. Идея синестезии лежит в основе программного стихотворения «Соответствия».

«Перекликающиеся», перетекающие друг в друга чувственные впечатления способны либо пробуждать воспоминания, либо возбуждать фантазию. «Чувственность» оживляет «чувства», между ними возникают капризные, непредсказуемые связи. И, наконец, сам «природный»,

психофизический мир (вещи, чувственные впечатления от них и эмоциональные переживания) оказывается знаком, отзвуком, «отражением» неявленной духовной «сверхприроды». Таким образом, бодлеровские «соответствия» имеют выраженный динамический характер: привычные для нас, устойчивые «вещи» на глазах преображаются, приобретают подвижность и, словно бы нехотя вовлекаясь в общий хоровод взаимопревращений, мало-помалу раскрывают свою многосмысленную глубину.

Поэт, по мнению Бодлера, подхваченному символистами, – переводчик, дешифровщик, пользующийся сравнениями, метафорами, эпитетами, которые почерпнуты в «бездонных глубинах всемирной аналогии», символа – идеального единства бытия, вершины поэтической образности, самого совершенного воплощения идеи, который обладает свойствами метафизической обобщённости и содержит в себе вневременные, вечные смыслы. «При некоторых почти сверхъестественных состояниях души вся глубина жизни приоткрывается в самых обыденных вещах, попадающих на глаза. Они становятся символами» [2], – писал Бодлер. По словам А. Белого, Бодлер становится «законодателем символизма расы романской» [5, 71]. «Мистическая религия соответствий» стала основополагающим эстетическим кредо символистов, ключевым шифром символического бытия и мышления. Поэты-символисты – настоящие последователи Бодлера, его образ властвовал над ними, как «дух-покровитель», но каждый из них по-своему ощущал эти соответствия и согласно этому строил свой уникальный художественный мир. Поэтика соответствий была подхвачена Брюсовым и Бальмонтом, основателями русской символистской школы. Упоминаются Бодлер и его «Соответствия» в таких литературных манифестах, как «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Мережковского, «Критицизм и символизм» Белого, «Элементарные слова о символической поэзии» Бальмонта, «Две стихии в современном символизме» Вяч. Иванова.

Своё отражение эта теория нашла и на страницах произведений Газданова, где метафоризация часто основана на актуализациях обонятельного, осязательного, зрительного и слухового аспектов действительности.

Теория соответствий схожа с газдановской «беззвучной симфонией мира». Само слово «симфония» в переводе с греческого означает «созвучие», «согласие», «соответствие». Таким образом, синестезия включает в себя и закон симфонизма. Существование человека – симфония ощущений, каждое из которых имеет свою определённую партию в произведении под названием жизнь. Как в музыкальном творении какой-либо из инструментов ведёт то главную, то побочную партию, так и в симфонии ощущений то одно, то другое чувственное восприятие солирует и перекликается с остальными. Герои ищут симфонизма в себе и

окружающей действительности, стараясь вобрать в себя весь мир. Человек жаждет слияния субъекта и объекта, и тоска по этому слиянию, по этой гармонии заключается в попытке уловить импульсы, исходящие от объектов (вкус, запах, звук) и преобразовать их в определённом субъекте. Примечательно, что, по Газданову, умение чувствовать и воспринимать не даётся сразу, это приходит с опытом, со временем. Так, у героя рассказа «Великий музыкант» развитие чувств было «искусственно задержано голодом, войной и мечтами». Он приобрёл «необходимую гибкость для восприятия бесчисленного множества наслаждений – от звука, от запаха, от зрительного впечатления» (III, 190) в зрелом возрасте.

Автора не оставляет вопрос, каким образом то или иное впечатление может вызвать к жизни другое впечатление, совершенно иного порядка, воспоминание или размышление. Так, зрительное впечатление, полученное главным героем Пр при первом посещении Лувра («смешение красок и лиц, бесчисленные переливы чёрного и красного цветов, кардинальские мантии, надменные лица королей, восторженные глаза святых, голые тела женщин... деревья, море, поля, собаки, мечи, латы, калек и нищие, безмолвные толпы людей, усы, каски, львы, лошади, путь на Голгофу, солнечный свет и сумерки, стрелы, вонзающиеся в святого Себастьяна, войны, сражения, смерть побеждённых, торжество победителей») «погрузило его в такую глубокую печаль, какой он никогда до этого не испытывал и причины которой не были ему ясны; в конце концов, это было зрительное впечатление, и, казалось бы, ничего больше». Печаль, вызванная зрительным впечатлением, со временем переросла в чувство того, что он живёт «в постоянной убогой полутьме скудно освещённого подвала», и оно больше не покидало героя никогда. Для него оставалась загадкой, как «зрительное воспоминание об отблеске солнца на каске неизвестного героя или о неподвижных глазах портрета, написанного в начале шестнадцатого века... могли привести... к ощущению неудовлетворённости своей собственной жизнью» (II, 499-500). Героя интересует механизм и причина перетекания одного чувственного впечатления в другое.

В связи с этим важны размышления Артура из романа Э: «Ты видишь, насколько обманчивы наши представления и насколько неверны даже те ощущения, которые возникают из таких, казалось бы, конкретных вещей, как пять чувств. Мне снится, что звонит телефон, это происходит от раздражения уха... воображение под влиянием сна и звуковых воспоминаний создало это впечатление, которое не соответствует ничему реальному. Наше восприятие – это сны, воспоминания ... ежеминутно меняющийся мир, природа которого тоже не какое-то постоянное понятие. Вся непостижимая сложность нашего душевно-психического облика» (II, 674-675). Герой пытается разобраться в природе тех импульсов, которые поступают субъекту извне, и их преобразовании внутри его, увидеть отражение многогранной «симфонии мира» в самом себе,

понять процесс соответствий внешних ощущений и субъективного их восприятия.

С подобными рассуждениями мы сталкиваемся и в романе ВБ, повествователь которого ощущает себя погружённым в «чувственный океан неисчислимого множества воспоминаний, мыслей, переживаний и надежд, которым предшествовало и за которыми следовало смутное и непреодолимое ожидание» (II, 167). Это состояние утомительно, хочется вырваться из последовательности внутренних размышлений; сделать это герой пытался, «вызывая в памяти какую-нибудь спасительную мелодию, за которой заставлял себя следить». Примечательно упоминание «Неоконченной симфонии»; музыкальные переливы, звучащие в голове героя, являют собой «победу воспоминаний и воображения над действительностью и над очевидностью». *Симфония* окружающего мира сливается с *симфонией* мира внутреннего в *симфонии*-музыкальном произведении, мире, созданном творческим усилием композитора.

Вспоминая первую встречу с возлюбленной, герой романа ПАВ размышляет о том, что её образ сводился в его мыслях «к слепому и тёмному движению... последовательности зрительных и слуховых впечатлений, одновременно с которыми неудержимо развивалось бессознательное мускульное тяготение» (II, 66). Восстанавливая в памяти визуальные моменты боксёрского матча («торс Джонсона», «рухнувший Дюбуа»), он ощущает «немую мелодию кожи и мышц» любимой. В романе Э звуки «Венгерской рапсодии» натолкнули героев (повествователя и Мервиля – обоих, независимо друг от друга) на размышление о том, что «мир состоит из напоминаний». Позднее Мервиль признаётся: «Когда я встречаю взгляд её <Лу> глаз, мне кажется, что до меня доходят далекие звуки рояля, лирические и прозрачные, такие, которых я, конечно, никогда не слышал в действительности». Повествователь напоминает ему, что эту музыку они слышали «в стеклянном ресторане над морем прошлым летом».

Размышляя о вкусе буйабеса – горячего провансальского рыбного блюда – герой осознаёт, что этот вкус обязательно возвращал его, где бы он ни находился, «к... южному пейзажу моря, сосен на песке, пальм, кипарисов... раскалённого воздуха, лёгкой ряби на синеватой или зеленоватой воде». И вновь автор задаётся вопросом: «В чём была замечательность этого буйабеса? Его вкус неуловимым образом переходил из физиологического... ощущения в нечто трудноопределимое и почти отвлечённое, заключавшее в себе этот южный пейзаж и возвращение к мыслям об эллинской культуре» (II, 626). Одному из героев романа «Пилигримы» звуки гармоники чем-то напоминали «поэзию Верлена: та же пронзительная печаль, вызывающая одновременно презрение и жалость» (II, 356). А звуковое воспоминание о голосе Великого Музыканта из одноименного рассказа связано с предчувствием неизбежности важного и трагического случая.

В рассказе «Железный Лорд» большое количество роз на *Marché aux Fleurs* вызвали в памяти главного героя воспоминания детства, так как казались ему уместными только тогда, когда сопровождали чью-нибудь смерть. Этот зрительный образ трижды рефреном повторяется в рассказе: одно и то же чувственное восприятие восходит здесь к каждому из эпизодов, объединяя его в одно целое. (Вообще, по Газданову, любая человеческая жизнь – ряд эпизодов; это одна из причин эпизодического композиционного построения его произведений.)

Каков же механизм процесса синестезии у Газданова? Определённое физическое ощущение (зрительное: картины в Лувре, боксёрский матч, розы на *Marché aux Fleurs*; слуховое: «Венгерская рапсодия», голос Великого Музыканта, звуки гармоник; вкус буйабеса и т. д.) провоцирует какое-либо воспоминание, внутреннее переживание – это переход от некоего конкретного физиологического ощущения к «трудноопределимому и почти отвлечённому». Так, зрительный образ картин Лувра вызывает у героя непонятную ему печаль и недовольство собственной жизнью; голос Великого Музыканта – предчувствие неизбежности трагического случая; розы в *Halles* – мысли о смерти; вкус буйабеса – образ-пейзаж и т. п. Таким образом, автор переформировывает окружающую героев действительность, создаёт новую реальность из образов, хранящихся в памяти персонажей. Происходит слияние реального и воображаемого, «припоминаемого». Перетекающие друг в друга чувственные ощущения пробуждают воспоминания, воображение, и возникает «третья жизнь», в которой субъективное объективируется, «воплощается»: воскресающий мир античной Греции, собственного детства или материализующаяся из туманного будущего уже реальная, а не предчувствуемая, трагедия. Эти соответствия непредсказуемы и необъяснимы, неясна и причина их возникновения. Природный, вещный мир оказывается лишь знаком, символом, отзвуком, отражением сверхприродного, надвещного. В этом аспекте Газданов очень близок Бодлеру и символистам, так как пытается найти «реальнейшую действительность в феноменальном мире».

Артур в приведённой выше цитате наиболее ярко выражает суть синестезии у Газданова. Представления о действительности, получаемые с помощью пяти чувств, обманчивы, так как на самом деле наше восприятие – лишь сны, воспоминания, ощущения, понимание которых от нас ускользает, ежеминутно меняющийся мир, и человек, фиксируя эти образы, пытается создать свою реальность. Каждое из чувств, присущих индивиду, ведёт, как в симфонии, свою партию, то перекликаясь с другими, то солируя, то аккомпанируя. Из всего этого многоголосия, соединяясь в нечто цельное, рождается новое произведение, другая действительность.

Одним из основных творческих приёмов писателя можно назвать нюансировку «эволюции чувств», фиксацию «движений души» героев [6]. Эта динамика подчёркивается и с помощью приёма синестезии: ав-

тор «пасует» нас от реальности к воспоминаниям и обратно. Так, воспоминание о боксёрском матче вызывает у героя мускульное тяготение в настоящем; взгляд возлюбленной напоминает Мервиллю позабытые звуки рояля в далёком прошлом и т. д.

Интересна также в творчестве Газданова тема потери одного из ощущений: если воспринимать человеческую жизнь как симфонию впечатлений, каждое из которых играет определённую партию в существовании, то отсутствие любого вида чувственного восприятия влечёт за собой изменение общего звучания произведения; иногда гармоничное сочетание всех мелодий (главных или побочных) сменяется полной дисгармонией, а порой такая потеря выливается в нечто новое и необычное. Примером первого может служить сосед Симона в сенате («Пилигримы»), который, периодически забывая дома слуховой аппарат, полностью лишался звукового восприятия действительности. В рассказе «Счастье» Анри Дорэн сначала лишается всех ощущений («Я ничего не вижу, не слышу и не чувствую», – пишет он Андре после того, как приходит в себя после долгого забытья). Через несколько дней способность слышать и осязать возвращается, но Анри остаётся слепым. Сначала это был полный диссонанс (что проявлялось первоначально на физическом уровне – слепота мешала передвигаться и ориентироваться, Анри лишился возможности читать, а после и в духовном плане – Мадлен и Андре стали отдаляться от него), но затем, в финале рассказа, путём перестройки всего восприятия окружающей действительности, всех инструментов её понимания, герой достигает гармонии с самим собой и внешним миром, обретая подлинное счастье.

Примечательно развитие приёма синестезии в рассказах среднего и позднего периода творчества писателя. Здесь этот приём связан с темой двойничества, подлинности и мнимости. Так, в рассказе «Фонари» герой подвержен необъяснимой болезни, во время которой на первый план выходит его «второе я» и он по-другому начинает воспринимать действительность. Приступы этой болезни вызвали «глубокие изменения в нём и во всем, среди чего он жил». Это раздвоение личности подчёркивается автором в эпизоде сна героя, когда тот видит, как «громкая змея с ледяным телом обвивает его с головы до пят; <...> и на уровне своего лица он видит глядящие на него в упор глаза змеи», в которых узнаёт свои собственные, то есть видит своего двойника. Переход от одной реальности к другой тесно связан с образом фонарей, их шумом, напоминающим гудение телеграфных столбов в России. Когда «концерт фонарей» ослабевал – это было признаком скорого возвращения героя к реальности, к выздоровлению; и наоборот, когда музыка фонарей привлекала его внимание, обострялась странная болезнь. Таким образом, приём синестезии используется автором в данном случае, чтобы столкнуть два пласта жизни героя, развести два его я, заставляя выйти на поверхность двойника.

В рассказе «Воспоминание» можно также говорить о двойственности жизни главного героя. Василий Николаевич – удачливый и примерный семьянин: материально обеспечен, любит жену, живёт с ней душа в душу. В то же время в его реальное существование временами вклинивается заметная только ему (ни психиатр, ни жена, ни родственники не могли понять этих изменений) другая жизнь, появляющаяся в сознании персонажа во сне или полубоморочном состоянии. Он балансирует на грани сна и яви, воспоминаний о прошлой (другой) жизни и реальностью, и на границе двух миров стоят чувственные ощущения. Первый сильный приступ «болезни» вызван запахом блюда из фасоли; второй, повлекший за собой в результате смерть героя, – образом метателя ножей в цирке. Два мира, реальный и существующий в воображении, находятся в постоянном взаимодействии, соединяясь лишь в момент смерти Василия Николаевича: в ирреальном мире ему вонзают нож в грудь, в мире реальном тело находят через несколько дней с рваной раной на груди, сделанной багром рыбака, вытащившего тело из воды. Здесь приём синестезии также маркирует границу двух параллельно существующих миров, периодически вызывая к жизни потаённую, скрытую область внутри самого героя.

Тема перевоплощения, погружения в иную жизнь ярко представлена в рассказе «Нищий». Вердье, осознав всю тщетность своего существования, решает покончить с жизнью удачного промышленника, хорошего семьянина, почтенного гражданина, освободиться от благосостояния и богатства, от тех социальных ролей, которые навязаны ему обществом. Он начинает другую жизнь: становится нищим, живет в ящике около Porte d'Italie и просит милостыню в переходе метро под Елисейскими полями. На границе столкновения двух миров – «Болеро» Равеля, симфоническая картина, где одна и та же музыкальная тема повторяется различными инструментами, начиная пиано и заканчивая фортиссимо. В рассказе мы слышим «Болеро» в переходе, где стоит нищий, и на концерте, на котором когда-то присутствовал Вердье. В переходе это произведение каждый день часами играет на гармонии слепой юноша, что больше напоминает шарманку, так как симфоническая пьеса, где каждый инструмент обрабатывает главную тему и этим помогает избежать монотонности, превратилась в беспрестанное повторение одной и той же мелодии, и уже неясно, где начало, а где финал произведения, что можно рассматривать как метафору однообразия жизней главного героя как до бунта, так и после него. Лейтмотив «Болеро» периодически вводит в повествование предысторию бунта, находясь на стыке двух жизней Вердье.

Символично название рассказа: с одной стороны, герой сам лишил себя всех материальных благ и стал нищим; с другой стороны, всегда был «нищим духом». Недаром, размышляя о своей жизни, он вспоминает слова первой из Заповедей Блаженства: «Блаженны нищие духом» («Блаженные нищие духом, ибо их есть Царство Небесное»). «Чья-то

высшая воля определила его судьбу: избежать соблазнов и страстей и прожить на земле положенный срок, как животное или растение, до той минуты, когда этой жизни придет конец» (III, 626). Перед Вердье возникает образ картины «Страшный суд», которую он видел в Боне: «Из расстрескавшейся щели поднимаются к свету голые тела людей: некоторые уже вышли по пояс, у других только видны руки, которыми они раздвигают землю, засыпавшую их могилы» (III, 626). Речь идёт о творении Рогира ван дер Вейдена. Как сюжет, так и форма этого живописного произведения (полиптих) симфоничны, все части картины созвучны между собой, есть соотношение и в цветовом, и в световом, и в композиционном решении. Персонажи полиптиха – симметрично расположенные фигуры «сильных мира сего» (к которым принадлежал Вердье до бунта), идущих в геенну, и «нищих духом», смиренных и незаметных в жизни земной, перед которыми отверзаются врата Царства Небесного. «Страшный суд» герой вспоминает незадолго до смерти, которая вернула его к прежней жизни – жизни промышленника Вердье: состоялись торжественные похороны, и он был погребён в фамильном склепе, а исчезновение нищего никто не заметил. В смертный час герой как бы «раздваивается» и в то же время совмещает в одной «оси» оба крыла полиптиха¹. «Синтетическое» впечатление опять становится пограничным, но на этот раз не разделяя, а совмещая (или замыкая) миры, как створки картины-прототипа.

Интересны размышления героев о жизни как симфонии в рассказе «Судьба Саломей»: жизнь – одновременное и параллельное существование разных миров. «Каждый из нас ведёт несколько существований, и то огромное расстояние, которое их разделяет... непостижимо и страшно» (III, 571). Одновременно постичь все эти разные миры и отразить их тем или иным образом способен лишь гений, а простые смертные этой способности лишены. В доказательство герой вспоминает Пятую симфонию Бетховена («Так судьба стучится в двери»), где полифония рождается из двух нот, затем «растёт и расширяется, потом вдруг чудесно суживается и возвращается к тем двум нотам, из которых она родилась», а также «Вознесение» Тинторетто, которое также можно назвать частью симфонического произведения. «Вознесение» – панно, входящее в цикл, состоящий более чем из двадцати фресок и потолочных композиций на евангельские сюжеты в Скуола ди Сан-Рокко в Венеции. Таким образом, симфония – наилучшая форма отображения жизни, так как этот жанр, как и сама жизнь, универсален, многопланов, целостен. Ни одна часть не может быть опущена – это сразу вызовет дисгармонию. Симфония антиномична: несмотря на то, что есть довольно строгие правила относительно её формы, существует огромное поле для вариаций.

¹ За интересные замечания о роли сюжета Р. ван дер Вейдена в рассказе благодарю Л.В. Сыроватко.

Итак, приём синестезии в творчестве Газданова тесно связан с идеей «беззвучной симфонии мира». Человек посредством разнообразных чувственных ощущений, импульсов, исходящих извне, отражает в себе многообразие мира. При помощи синестезии писатель показывает процесс отображения окружающей действительности в герое, построение им собственной реальности, фиксирует «точку X» – перехода из одной реальности в другую, когда апокалиптическое небо посюстороннего бытия «сворачивается, как свиток» и исчезает в этой точке, чтобы вновь воссиять в инобытии «третьей жизни».

Литература

1. *Dictionnaire de la langue française*: lexis. P.: Larousse, 1999.
2. Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай: Эссе, дневники, статьи об искусстве / Пер. с фр. Н. Столяровой, Л. Липман. М.: Рипол Классик, 1997.
3. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. М., 1994.
4. *Энциклопедия символизма*. Живопись, графика, скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. М., 1998.
5. Бельй А. Шарль Бодлер: символизм Бодлера. Его стих. Бодлер в русском переводе // Весы. 1909. № 6.
6. Диенеш Л. «Рождению мира предшествует любовь»: Заметки о романе «Полёт» // Дружба народов. 1993. № 9.

О.А. Третьякова

Двойники в романах Газданова «История одного путешествия», «Призрак Александра Вольфа»

Образ двойника – один из центральных в творчестве Г. Газданова – неоднороден по своей природе и выполняет разные функции в поэтике его произведений. Это особенно ярко прослеживается при сопоставлении двойников в ИП и в ПАВ. Появление двойника обусловлено особенностями образа главного героя. В центре романов Газданова находятся персонажи, которые, по определению Ю. Матвеевой, «предчувствуют некую таинственную подоплёку реальности и ищут в каждом её факте, предмете или явлении внутренний символический смысл; все они воспринимают мир внутренним сокровенным чувством... им всем ведомы разнообразнейшие формы изменений сознания, которые создают в их жизни миры так называемых виртуальных реальностей» [3, 27]. Способность таких героев жить в призрачной «действительности, восстановленной... воображением» (I, 50) воспринимается ими и как болезнь, создающая «неправдоподобное пребывание между действительным и мнимым» (I, 47), и как творческий дар, позволяющий понять нечто сокровенное. «Мне всю жизнь казалось... что я знаю какую-то тайну, которой не знают другие <...>. Очень редко, в самые напряжённые минуты моей жизни, я испытывал какое-то мгновенное, почти физическое пере-

рождение и тогда приближался к своему слепому знанию, к неверному постижению чудесного», – говорит Николай Соседов, герой романа ВК (I, 77). Таким образом, мир «другого», «внутреннего», «призрачного» существования человека в романах Газданова двойственен. Те, для кого он доступен, отличаются творческим воображением, душевной тонкостью, богатством восприятия, но в то же время особенно остро ощущают трагизм, раздвоенность бытия.

Отношение героя к миру «призрачной реальности» неоднозначно, и от романа к роману оно несколько изменяется. Для Николая Соседова в ВК (1930) «глухое внутреннее существование оставалось... исполненным несравненно большей значительности» (I, 48), чем внешние события. Он «исчезает из... сознания» всегда, когда «по-настоящему счастлив». Реальность воспринимается им как нечто чужое. Раздвоенность существования иногда пугает – как своего рода болезнь, и он пытается достигнуть «полноты и соединения двух разных жизней» (I, 75), но понимает, что внутренней жизнью дорожит больше, она позволяет ему и в реальности быть «более разнообразным, нежели это казалось возможным» (I, 76).

В ИП (1934-1935) блуждание в лабиринтах «другой» реальности представляется частью движения во всём мироздании: «Какая загадочная вещь, какая страшная, непостижимая сила разлилась в морях и реках, вытянула из земли дубы и сосны – и где начало и смысл этого безвозвратного движения, этого воздуха, насыщенного тревогой, и этой глухой тяги внутри, немного ниже сердца?» (I, 253). О «нелепом и призрачном» существовании учительницы немецкого языка, живущей воспоминаниями о других эпохах, Володя Рогачёв думает, что оно «в тысячу раз лучше других, таких счастливых» (I, 161), которые он наблюдал. Действительность кажется Володе, как и Николаю Соседову, «слишком бедной» и «слишком скучной». Вместе с тем, в отличие от Николая, Володя считает, что принадлежит к людям, «которым судьба дала что-то лишнее и тяжёлое», которые всю жизнь «бессознательно чего-то ждут, и что бы ни случилось, это окажется не тем, – и им суждено умереть с этим ожиданием» (I, 158). В ПАВ (1947-1948) рассказчик страдает «всю свою жизнь от непреодолимого и чрезвычайно упорного раздвоения, с которым тщетно пытался бороться и которое отравило лучшие часы... существования» (II, 26), готов проклинать иногда свою память, «сохранившую... многое, без чего... было бы легче жить», радуется, когда «более сильные чувства» избавляют его от призраков «другого существования» (те самые чувства, которые Николая Соседова заставляли «исчезать из сознания»). Вместе с тем герой-рассказчик в романе ПАВ ближе, чем герои предыдущих романов, к литературному творчеству: он чувствует писательский талант Александра Вольфа и задумывается над истоками этого таланта, он сожалеет, что в настоящий момент вынужден заниматься газетными репортажами и не может проявить себя по настоящему.

Таким образом, от романа к роману ощущение раздвоенности главного героя нарастает. В ПАВ внутренний конфликт в душе рассказчика становится особенно острым, чем и обусловлено появление героя-двойника – Вольфа. Ю. Матвеева не случайно называет Вольфа «одним из немногих в газдановском творчестве образов, соизмеримых и сопоставимых с образом главного (лирического) героя» [3, 141]. Как указывает исследователь поэтики русского символизма А. Ханзен-Леве, рассматривая концепцию дуализма в литературе, двойник часто является «персонификацией расщепления сознания, соответствующей расщеплению бытия в целом» [6, 79]. Ещё раньше М. Бахтин, изучая поэтику романов Ф.М. Достоевского, отмечает следующую особенность его творчества: «Можно прямо сказать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизировать это противоречие и развернуть его экстенсивно» [2, 49]. Противоречие в душе рассказчика, описываемое в каждом романе Газданова, в ПАВ материально воплощается в двух героях: повествователе и Вольфе.

Двойничество Вольфа подчёркивается разными способами. Здесь играют роль и его фамилия (Вольф – волк-оборотень), и интерес к литературному творчеству, общий для героя-рассказчика и его двойника, и роман обоих с Еленой Николаевной, и первая и последняя встречи, закончившиеся убийствами – мнимым и настоящим. Не случайным является и тот факт, что внимание рассказчика к «Приключению в степи» привлекает эпиграф из Э. По: «Подо мною лежит мой труп со стрелой в виске». Эти слова выбирает в качестве эпиграфа к своему произведению Александр Вольф, но главному герою они, скорее всего, напоминают о собственных видениях из «другого» существования, таких же, как видения Володи Рогачёва из ИП: «И Володя сам из странной дали увидел себя: он лежал... под высоким жёлтым обрывом» (I, 216) или рассказчика из романа ВБ, увидевшего на скале своё мёртвое тело.

О. Орлова, проследив историю создания образа Вольфа, обращает внимание на то, что Газданов, работая над романом, «сократил диалоги и подробности, раскрывающие характер Вольфа, лишил его возможности рассказать о себе» [4]. Можно сделать вывод, что к заключительной редакции романа Вольф был интересен автору не как самостоятельный герой, а в первую очередь как воплощение одной из сторон сознания рассказчика, той, с которой связано все негативное, тёмное в мире «второго» существования, причём имеется в виду не только герой-рассказчик в данном произведении, но и главный герой всех ранее созданных романов.

В связи с этим стоит обратить внимание на одного из литературных предшественников Вольфа – Александра Александровича, героя ИП. Это тоже образ-двойник, соотнесенный в романе с образом Володи Рогачёва. На духовное родство героев указывают черты сходства их характеров, образа жизни, интересов, подмеченные Андрэ, считающей и

мужа, и Володю сумасшедшими, и Николаем Рогачёвым, называющим их путешественниками. Показателен разговор, в котором проявляется полное взаимопонимание и даже взаимодополнение героями друг друга:

« – Я вспомнил, Александр Александрович, не знаю почему, случайно... Помните этот вечный монотонный мотив: "положи меня, как печать, на сердце твоём..."

– Да, да, я вижу: зной, и песок, и каменный храм, и лёгкое тело Суламифи под деревьями... и последняя, самая последняя надежда: "положи меня, как печать, на сердце твоём", потому что уже известно, что всё остальное суэта: власть, мудрость, богатство и – "я, Екклесиаст, был царем над Израилем во Иерусалиме". Итак, может быть, ещё возможно...

– Но ведь он понимал, Александр Александрович.

– Он хотел остановиться, Володя.

– Теперь второе: помните ли вы, когда и как это началось – движение, в котором мы находимся?» (I, 220).

Один участник диалога без труда подхватывает фразу, брошенную другим, даже если эта фраза не имеет смысловой завершенности ни сама по себе, ни в ближайшем контексте. Так строится не диалог, а скорее внутренняя речь, разговор с самим собой. Можно сделать вывод, что в каком-то плане Александр Александрович тоже воплощение части сознания Володи. Достаточно вспомнить, что если все остальные герои романа как-то, хотя бы условно, взаимосвязаны, то Александр Александрович и Андрэ общаются только с Володи; Володя видит Александра Александровича чаще всего ночью; отъезд Володи совпадает со смертью Александра Александровича.

Образы обоих персонажей-двойников (Вольфа и Александра Александровича), которым автор даёт одно и то же имя, соотносены, хотя и по-разному, с образом главного героя и помогают глубже раскрыть его сущность. Сюжетные линии Вольфа и Александра Александровича также очень похожи, особенно сначала: оба были тяжело ранены во время Гражданской войны, выжили, но, побывав в состоянии между жизнью и смертью, очень изменились. Перемена, произошедшая с ними, носит почти мистический характер (особенно во втором случае): после выздоровления в глазах Александра Александровича «застыло навсегда то восторженно-чужое выражение, которое знали все, кто встречался с ним теперь, и которого не знали его прежние товарищи» (II, 222); рассказчик в ПАВ недоумевает, «как Саша Вольф, авантюрист и партизан, превратился в Александра Вольфа, написавшего такую книгу» (II, 26).

Они оба обречены на смерть, так как слишком близко подошли к пониманию «последней истины». Для Александра Александровича «не оставалось ничего, кроме начала иного беспощадного существования <...>. Не было ни смысла, ни воспоминаний, ни любви, во всём мире не было ничего, кроме ледяного дождя и обрывков кожи на ране <...>. И тогда впервые лёгкий хруст ветра... раздался недалеко от Александра

Александровича. Он тихонько звенел... сверху... выше земли, и дождя, и этого бедного тела с разорванным животом <...>. "Я понимаю", – хотел он сказать и не мог, и закрыл глаза» (I, 222). Понимание «последней», самой важной истины, к которому стремятся многие герои Газданова, не приносит радости, напротив, оно может показать бесполезность дальнейшего существования. Лишь те, кому, как рассказчику в ПАВ, что-то не позволяет «дойти до конца в этой тягостной области понимания последних истин» (II, 104), могут жить с надеждой на будущее. Вольф так же, как и Александр Александрович, разминувшись со смертью, навсегда утратил «этот тёплый и чувственный мир», и теперь всё, что было дорого ему когда-то, воспринимает как «наивные иллюзии».

Эта сюжетная линия напоминает о другом произведении литературы XX в. – рассказе Л. Андреева «Елеазар» (1906), в основе которого – евангельская история о воскрешении Лазаря. Трёхдневное пребывание «под загадочною властью смерти» [1, 192] изменило и внешность Елеазара («синее лицо мертвеца» [1, 194], «холодный взгляд, в глубине которого неподвижно застыло ужасное» [1, 195], «бесконечно равнодушен к живому» [1, 194]), и нрав: «До смерти своей Елеазар был постоянно весел и беззаботен, любил смех и безобидную шутку <...>. Теперь же он был серьёзен и молчалив; сам не шутил и на чужую шутку не отвечал смехом» [1, 193]. То же самое обращает на себя внимание во внешности Вольфа («бледное лицо и очень блестящие глаза» (II, 75), «мёртвая значительность», «выражение, казавшееся совершенно невероятным на лице живого человека» (II, 87)) и в его поведении. Под воздействием Елеазара человек становился «равнодушен и тускл, и мёртвая, серая скука тупо смотрела из глаз» [1, 195]. Встретив Вольфа, Елена Николаевна лишается «душевной теплоты»: «в ней почти не было нежности, или, вернее, она проявлялась чрезвычайно редко и всегда как будто нехотя» (II, 62).

«Разве всякая красота не зловеще отвратительна в своем совершенстве, как отвратительна дивная музыка Баха, которая по стеклянным лестницам вечно восходит и отдаляется, оставляя за собою утомляющую тьму и одиночество <...>. Поэтому атмосфера агонии – единственная приличная атмосфера на земле», – пишет Поплавский («О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» [5, 444]), выражая мировоззренческие тенденции целого поколения. «И только, когда много и долго ему говорили о красоте, он возражал утомлённо и вяло: "Но ведь всё это ложь"», – говорится о талантливом скульпторе, осознавшем смертность всего, даже искусства, в рассказе Л. Андреева.

О противостоянии человека всё обесмысливающей идее смерти, о внутренней борьбе с атмосферой агонии идёт речь в «Елеазаре»: «Он [Цезарь] вспомнил о народе, щитом которого он призван быть, и острой, спасительной болью пронизалось его омертвевшее сердце <...>. И так, размышляя и чувствуя, склоняя весы то на сторону жизни, то на сторону смерти, он медленно вернулся к жизни, чтобы в страданиях и радости её

найти защиту против мрака пустоши и ужаса бесконечного» [1, 208]. По сути дела, такой же выбор между жизнью и смертью совершает и повествователь ПАВ. Газдановское понимание «последней истины» сродни андреевскому осознанию смерти, хотя и не одно и то же. Мысль Андреева высказана эксплицитно, Газданов же избегает окончательных выводов.

Александра Александровича в ИП, как и Володю Рогачёва, занимают скорее проблемы самопознания, чем выбора. Внутренний мир Александра Александровича понятен и близок Володе. Эти герои-двойники не являются антагонистами, в отличие от Вольфа и повествователя ПАВ.

Особого внимания заслуживают женские образы в обоих романах. Андрэ и Елена Николаевна говорят об огромном внутреннем превосходстве Александра Александровича и Вольфа над окружающими, а также о переменах, которые произошли в сознании героинь, их восприятии жизни. «Я теперь никогда не буду счастлива, Володя, – говорила [Андрэ]. – Вы подумайте, я живу в такой необыкновенной атмосфере, в таком постоянном душевном напряжении. После Александра мне все другие кажутся ничего не понимающими людьми. Я знаю, что он, может быть, сумасшедший, но вне этого я не могу теперь жить и никогда уже не смогу, наверное» (II, 223). Диалог Вольфа и Елены Николаевны, в сущности, о том же: «– Это одна из форм сумасшествия. – Может быть. Кстати, что такое сумасшествие? <...> – Это не может так продолжаться. Я не могу так жить. – Всякая другая жизнь показалась бы тебе теперь неинтересной и лишённой привлекательности. Ты никогда не станешь такой, какой была раньше. – Почему? – Во-первых, потому, что это маловероятно <...>. Во-вторых, потому, что я этого не допущу. – Ты хочешь сказать, что ты остановишь меня? – Да. – Каким путем? – Это не важно, каким угодно» (II, 81). В обоих случаях говорится о невозможности иного существования героинь, о необратимости произошедших с ними перемен. Несмотря на сходство формулировок, ситуации различаются. В ИП Андрэ принимает такое внутреннее существование, какое предлагает ей Александр Александрович, хотя и считает это не вполне нормальным. «Иномир» Александра Александровича – его духовное напряжение. В ПАВ Елена Николаевна говорит о неприятии навязываемого ей образа жизни, но Вольф уверяет её в невозможности перемен, даже угрожает. Герой-двойник становится агрессивным. Он опасен для Елены Николаевны; та сторона сознания, которую олицетворяет Вольф, начинает угнетать и рассказчика.

Создание образа Александра Александровича являлось способом передачи внутреннего диалога Рогачёва. В ряде случаев мысли Володи являются продолжением мыслей его двойника или откликом на них. Так, слова «надо странствовать» вызывают в ответ размышления Володи: «Странствовать... или уехать, или быть обуреваемым ослепляющей страстью – для того и только для того, чтобы не видеть, не понимать и

забыть», — а затем и отъезд. Разлад во внутреннем мире героя представляется опасным уже в ИП: поэтому умирает Александр Александрович; поэтому уезжает сам Володя, «чтобы не видеть, не

В ПАВ внутренняя борьба становится внешней, причём приобретает характер борьбы за существование в прямом смысле слова (и для Елены Николаевны, и для главного героя). Победа над Александром Вольфом, двойником, призраком из другого существования — преодоление героем собственной внутренней раздвоенности через разрешение внешнего конфликта. Благодаря этому в последующих романах для героя становится возможным обретение своей подлинной сущности, «воплощение».

Литература

1. Андреев Л. Елеазар // Андреев Л. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1990. Т. 2.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
3. Матвеева Ю.В. Художественное мышление Гайто Газданова: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996.
4. Орлова О. Литературный призрак Гайто Газданова: История создания образа// <http://www.hronos.km.ru/statii/2001/gazdan02.html>.
5. Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Современное русское зарубежье. М., 1998.
6. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.

И. Каспэ

Проза Бориса Поплавского и идея эмигрантского сообщества

«Царства монпарнасского царевич» — именно так, цитируя Н. Оцуца, составители сборника «Домой с небес» десять лет назад впервые представили отечественным читателям Б. Поплавского [1]. Особый статус Поплавского подчёркивается и в других издательских проектах, посвящённых Русскому Зарубежью и «молодому поколению» послереволюционных эмигрантов — «легенда поколения и в каком-то смысле его символ» [2, 3]. Для нас здесь значимы не столько дифирамбические интонации, сколько размытый образ «поколения», литературного сообщества, как тень сопровождающего Поплавского. Что неудивительно — он приложил достаточно усилий для формирования этого образа, активно включаясь в полемику о «русском Монпарнасе», «молодой» эмигрантской литературе, ревниво замечая в очередном манифесте: «Трудно написать о нас самих <...>. Символисты и сюрреалисты бесконечно много написали о себе. Новая эмигрантская литература — почти ничего» [3, 299]. Более того, смерть от передозировки, ставшая новостным поводом для русскоязычной прессы и повлекшая за собой публичное обсуждение «нищеты», «неустроенности» «молодых» эмигрантов, могла восприниматься ближайшим окружением Поплавского как событие, которое

сформировало историю «поколения», нарратив о нём и, следовательно, – само «поколение»: «В ПН появился портрет Бориса. Тогда я впервые понял, что наша жизнь тоже является предметом истории, не только Бородинское сражение, и подлежит... изучению, так как и о ней могут быть два мнения» [4, 231].

Выяснить, символом чего явлен Поплавский, из чего складывается декларативное «мы», – значит понять, с какими «символами» сообщества Поплавскому приходилось иметь дело, какие смыслы позволили сконструировать образ коллективного целого, не любящего писать о себе, и насколько такой образ устойчив. Конечная и методологически наиболее сложная задача статьи – обнаружить следы этих смыслов в романах Поплавского, избежав буквальных параллелей, учитывая несопоставимость художественной прозы и публицистики. Поэтические тексты также будут иметься в виду, но в центре внимания окажется проза, повествование. Наша цель – понять, каким образом и в какой мере фикциональный нарратив в данном случае репрезентирует некое литературное сообщество – существующее в воображении, в полемических статьях, в повседневном взаимодействии, постоянно уточняющее идвигающее собственные границы; насколько этот множественный образ совпадает с инстанцией адресата и какое влияние может оказывать на способы построения текста.

Эмигрантам, вознамерившимся писать на русском, то есть включиться в литературное сообщество диаспоры, одновременно заявляя о себе как о «новой литературе» в противоположность «старой», пришлось учитывать и адаптировать для собственных нужд уже существующие модели литературного поведения. Роль безусловных образцов сыграли близкие по времени «декадентские» группы, в первую очередь русские (от символистов до акмеистов), в меньшей степени – французские (от символистов до сюрреалистов). Не менее важной оказалась мифология Монпарнаса, способная регламентировать распорядок дня «проклятого поэта», «богемного литератора» – нищего, отверженного, но обретающего в монпарнаасском кафе приют и собеседников. Наконец, наши герои осваивают, в то же время пытаясь преодолеть, столь значимую для русской литературной диаспоры «шестидесятническую» риторику. Не исключено, что именно этот язык подсказывает рамку самоидентификации – «поколение» («молодое», «младшее», «второе», «новое»). Важна генеалогия: русская литература эмигрировала, но не исчезла. Таким образом, одно и то же ощущение «литературной общности» может выражаться несколькими способами, принципиально различными, хотя и взаимосвязанными, коль скоро все они, прямо или опосредованно, отсылают к романтической традиции, – будь то «парижская нота», «союз молодых литераторов», «монпарнаасское царство» или «младшее поколение эмигрантов».

Авторы манифестов и полемических статей, оттачивая коллективный образ «молодой литературы», делая его узнаваемым вопреки раз-

мытым границам и множественным дефинициям, активно размышляют на тему «Личность и общество» – именно так называлась одна из анкет журнала «Встречи». Фон, контекст подобных размышлений задаётся эмигрировавшей «русской философией», первыми попытками написать историю европейской («современной») культуры, используя характерное противопоставление «русской общинности» (православной соборности, большевистского коллективизма) и «западного индивидуализма» (его расцвета, заката, кризиса). В применении к разговору о литературе с такими оппозициями могут смешиваться отголоски споров о «чистом искусстве» («общее», «общественное» против «частного», «субъективного») и совсем свежих на рубеже 1920-1930-х гг. теорий нового сознания, которое в кругу русских эмигрантов того времени скорее называется «стандартизованным», чем «массовым». Все эти категории настолько значимы, что З. Гиппиус именно с их помощью описывает появление «молодой литературы», и настолько актуальны, что при этом удаётся разграничить «индивидуализм» и «субъективизм». В литературе «молодых» Гиппиус видит реакцию на «политическую», «общественную» ангажированность предшественников и сравнивает обнаружившийся в конце 1920-х «индивидуализм» с «субъективизмом» начала века: «Субъективизм – тупик, а от индивидуализма широкая дорога» [5, 102-103]. Более того, возвращаясь несколько десятилетий спустя к теме некогда молодого поколения эмигрантов, Оцуп развивает типологию Гиппиус и в свою очередь замечает «персоналистские» тенденции внутри «индивидуализма»: «персоналистская» литература середины 1930-х устремлена к «интегральному», к «свободе в Боге», отличной от «эгоистической свободы» [6]. Так, дробясь на подвиды, «личное» всё более приближается к «общественному».

Поплавский с одинаковой лёгкостью воспроизводит актуальные полемические формулы и в статьях («Мы на западе научились уважению, французскому уважению к себе и к своей личной жизни» [3, 305]), и в романах («Снова Олег смеялся над своим народом, не додумавшимся до одиночества, иначе как подпольного... не дошедшим до индивидуализации» [1, 269]). Конструируя идеальный образ нового литературного сообщества, Поплавский пытается, как Гиппиус, а позднее – Оцуп, встроить его в то сужающееся, то расширяющееся пространство между «индивидуальным» и «коллективным». Ключевые слова для описания такого сообщества – «товарищество», «дружба», «знакомство»: «На самом деле, вероятно, ни чистой личности, ни чистого общества, противопоставленного ей, нет вовсе <...>. Ни того, ни другого в чистом виде, ибо повсюду видимы кружки, тесные группы, дружеские компании, семьи, вообще живая бесформенная “среда”, и, во всяком случае, не абстрактное равенство. Нет, один человек бесконечно ценнее другого не вообще, а по роли своей около любящего его» [3, 293], «настоящая общественность есть тоже форма “частного дела”, форма дружбы и товарищества между человеком и его знакомыми» [3, 299]. Утопия товарище-

ства, тесного дружеского круга, «частного», неформального сообщества, не просто собирающего единомышленников, но представляющего собой некий единый организм – во многих случаях кажется «новым» («молодым», «парижским», «монпарнаасским») литераторам удачным ответом на все вопросы, связанные с самоопределением. В эссе с недвусмысленным названием «Мы» Лидия Червинская не только утверждает, что «слово "братство" утеряло какую-то стыдливость <...>». Каждый отдельно – почти невозможен, каждый, если вместе – нужен», но и подкрепляет эту декларацию избранным жанром, наделяя свой текст признаками манифеста и интимного дневника одновременно [7].

Попытки исследователя собрать предъявляемые образы «молодого поколения» в некое концептуальное целое неизбежно заканчиваются констатацией «парадокса», «конфликта», «неснимаемого противоречия» – так, А. Азов, пытаясь реконструировать «самосознание» русских эмигрантов преимущественно на основе их публичных высказываний о себе, заключает: «Социализация художника в изгнании представляла: с одной стороны, индивидуализм, отказом от активной воли, утверждением в своём одиночестве и созерцательностью, а с другой стороны – стремлением к коммуникации, социальным активизмом, дающим иллюзию преодоления одиночества, которое в итоге оказалось неснимаемым» [8, 194]. Другой метод, другой язык и, более того, другой предмет исследования приводит О. Аронсона к близкому заключению: «Парадоксальность богемы в том и состоит, что это – собрание индивидуальностей, каждая из которых не может проявиться в качестве личности, но при этом культивирует свою частную со-единённость с другими... описывается всегда через других <...>. Удел представителя богемы – одиночество, то, что его привлекает – толпа, самое тайное желание – революция, самое продуктивное действие – иллюзорный коммуникативный образ» [9, 28-29]. Сближение этих цитат, конечно, продиктовано не любовью к безыскусным эффектам, а необходимостью сослаться на значимую для нашей темы линию размышлений об идеальном сообществе – на философскую традицию, восходящую к современнику наших героев Ж. Батаю: речь идёт о философии «неработающего сообщества» (по Ж.-Л. Нанси [10]), «неописуемого сообщества» (по М. Бланшо [11]), неотреллексированного и неустойчивого, не столько вписанного в системы социальных взаимодействий (включая маргинальность), сколько их преодолевающего, им противостоящего; сообщества, заполняющего то, что кажется разрывом в «современном» социальном мире, местонахождение которого определяется исключительно парадоксально или апофатически. Именно на эту традицию опирается О. Аронсон, описывая «асоциальный» опыт богемы и выясняя, какие смыслы могли остаться за рамками её литературного («романтизированного») образа. Если в идеальных моделях «работающей» социальности роль связки между «индивидом» (в «постромантическом» смысле) и «обществом» выполняют «механизмы успеха и признания» [12, 14], то «неработающее со-

общество» с выпадением этого звена оказывается внутренне «противоречивым» и «неописуемым» извне.

Констатируя отсутствие издателя, читателя, финансового вознаграждения за литературный труд, идеологи «новой эмигрантской литературы» утверждают образ сообщества, не владеющего механизмами интеграции «литературы» в систему других социальных институтов, однако продолжающего имитировать интегрированность. Значимые образцы литературного поведения, отработанные институциональные жесты, призванные удостоверить существование группы (собрания, журналы, манифесты), сценарии общения (включая характерные формы эпатажа) воспроизводятся прежде всего с целью доказать саму возможность литературы в эмиграции; другие мотивации стираются, становятся менее важными, лишаются прежнего смысла (и с этой точки зрения «монпарнаское царство» – гораздо более удобная формула самоопределения, чем «литературное направление, группа»; «парий, богема» [1, 282] – звучит более исчерпывающе, чем «писатель»); при этом образовавшиеся пустоты маркируются как свидетельства «подлинного», «предельного» существования, незнакомого предшествующим литературным сообществам. В «молодом» эмигрантском сообществе всё предельно – предельная степень единения, предельная степень осмысленности бытия, предельная степень одиночества, предельная степень нищеты: «Поплавский язвительно жаловался: – Знаю, у них тоже не было денег. Андрей Белый или Блок телеграфировали в Петербург из Венеции: “Пришлите на дорогу, гибнем”. Вот ты попробуй поезжай в Италию и телеграфируй оттуда» [4, 250].

Основные усилия направлены не на экспроприацию значений, находящихся за рамками сообщества, а на стремление «сделать литературу из ничего», постоянное уточнение собственных границ при явной фобии какой бы то ни было оформленности и ограниченности. В первую очередь это выражается в способах выстраивания отношений со «старшим поколением» (постоянное балансирование между зависимостью и противостоянием) и с теми, кто формально подпадает под определение «молодые эмигранты», но явно намеревается использовать другие стратегии литературного поведения (Набоков, отчасти – участники «Перекрёстка»). С теми же особенностями самоопределения связаны и требования, предъявляемые к литературному тексту: с одной стороны – поиск предельно стёртого, универсального языка («Ценным оказывается только то, что общее (не то, что для всех, а то, что для каждого)», – следовательно, необходимо «рассказать об опыте случайно личном, который мог бы быть и Вашим» [7]); с другой – интерес к конструкции персонажа, героя, наполненной «поколенческими символами» («человек 30-х гг.» [13]), но, одновременно, «пустой», «стёртой» («ни кожи от зверя, ни шерсти от овцы» [14]). Здесь мы, наконец, сузим круг источников и поговорим о двух известных на сегодняшний день романах Поплавского.

Использовать прозу Поплавского для иллюстрации публичного образа, или, точнее, образов «молодого» эмигрантского сообщества, не составит никакого труда. Персонажи то изгоняются из «рая друзей» (финал «Аполлона Безобразова»), то вновь обретают его (финал «Домой с небес»). Идея тесного дружеского круга, способного разрешить проблемы индивидуальной идентичности, настолько значима для автора, что ни процитированные выше статьи, ни романы, очевидно, не кажутся ему достаточными для исчерпания её. Одна из последних записей в дневнике фиксирует то, что, вроде бы, неоднократно проговаривалось прежде: «Снял всё-таки этот “субъективный” куст со стола <...>. Только слабый, тонкий слой индивидуален в человеке, ибо не сексуальная, не разумная и не аскетическая жизнь вовсе не индивидуальны, а лишь личная дружеская жизнь. Рай и Царство друзей» [3, 120-122]. Для нас это означает, что романы Поплавского являются чем-то иным, нежели статичной иллюстрацией однажды найденных ответов, а иллюзия «прямого высказывания», совпадающего с риторикой статей или дневников, если и не представляет собой намеренно подстроенную ловушку, то, во всяком случае, задаётся выбранным типом повествования. Обнаруживая признаки романа идей, поколенческого романа, фантасмагории, публичной исповеди, легко адаптируя приёмы «новейшей литературы» (автоматическое письмо, поток сознания), эта проза никак не выказывает правила игры, точнее – пытается играть без правил. Осознанные приёмы практически невозможно отличить от неосознанных сбоев, иронию и самопародию – от стилистической неловкости. Собрать повествование отчасти позволяет фигура героя – это, безусловно, «герой нашего времени», «человек 30-х гг.»; впрочем, и герой оказывается не слишком устойчивой инстанцией, раздваивается (Васенька/Аполлон Безобразов), от романа к роману меняет внешность и имя (Васенька/Олег). Более надёжными точками сборки становятся личные местоимения, притяжательные прилагательные.

В «Аполлоне Безобразове» нарратор (он же персонаж по имени Васенька) связывает действующих лиц единым «мы»: «Нам казалось тогда, что мы всё изобрели наново: и способ говорить, и особый способ ходить, и совершенно неповторимую систему находиться в неподвижности. Казалось, какое-то особенное мистическое светило стояло над нами. Впоследствии мне передавали, что о нас говорили, о каждом – как об “одном из тех”. <...> Мы образовывали тогда как бы особый хор греческой трагедии, движущийся в неизвестном направлении... внутрь него входили все новые, слишком хорошие или слишком любопытные души, чтобы остаться в нём до конца» [1, 126]. Образ общины, по вполне понятным причинам чрезвычайно значимый для эмигрантского повествования вообще, в данном случае обладает редкой цельностью – это скорее единый организм, подчинённый общему ритму существования, но расслаивающийся на несколько ярких, контрастных квазимифологических масок (Аполлон, Зевс, Тереза, Аверозс); постепенно он заполняет

собой пространство романа, вытесняя из него всё «чужое»: «Своя атмосфера есть редкое таинственное счастливое совпадение нескольких настроений, досугов и людей. Поняв что-то вместе, друзья защищаются ею от внешнего мира, который есть река забвения. <...> В то время всё у нас было особенным и своим» [1, 123]. Двигаясь в неизвестном направлении, «рай друзей» перемещается из дома в дом, причём всякое новое жилище структурно повторяет предыдущее – неизменно важной оказывается иерархия пространственных уровней, от подвала до чердака; одна и та же модель переносится из здания в здание; «дом» имеет склонность расти по мере того, как общину пополняют новые персонажи (от комнаты Безобразова до огромного замка у озера); в финале сцена, на которой происходит действие, сжимается до двух парижских комнат, а «нищий рай» – до двух осиротевших друзей. В промежутках между переездами «нищие друзья» много спят, молчат, понимая друг друга без слов, застывают в античных позах, живут насыщенной внутренней жизнью и, как положено в «модернистском романе», разыгрывают трагедию на полутонах.

В «Домой с небес» преображённый герой лишается возможности говорить «мы» и, одновременно, возможности говорить «я» – повествовательная инстанция обезличивается. Утраченное «мы» оборачивается смешением «своего» и «чужого», перемещаясь по городу, герой (на это раз «Олег») становится своеобразным барометром чужеродности, наиболее «своим» признаётся, конечно, Монпарнас. Точно так же, регистрируя степень узнавания «своего» («кровного», «родного»), Олег приближается к другим действующим лицам романа и отдаляется от них, почувствовав чужеродность («Чужой и непостижимой была она тогда, а теперь снова чужой и ненавистно-неинтересной» [1, 319]). Мучительные сближения и расставания преподносятся как потребность «потеряв себя, тщетно искать себя в другом» [1, 233], а позитивные формулы самоопределения – до тех пор, пока они вообще кажутся возможными, – непременно соотносительны: «Катин Олег ненавидит Олега Таниного, Терезин Олег ещё совсем другой, и так, один за другим, они обрушиваются, тонут, растворяются в ничто, и я есть Апейрос» [1, 298]. Одни и те же «характеристики», «черты», «свойства» делятся между разными персонажами, повествование представляет собой калейдоскоп многократно повторённых эпитетов и метафор, наиболее значимые из которых в романе «Аполлон Безобразов» были закреплены за определёнными ситуациями и действующими лицами. Персонажи «Домой с небес» возникают скорее в точках скопления предикатов (широкая/узкая кость, татарские/цыганские глаза, сила /«растраченность», приземлённость/«горняк-ясность»), постоянно сравниваются друг с другом, наконец, оказываются взаимозаменяемыми, дублируют друг друга, просвечивают друг

сквозь друга, складываются в обобщенные образы, единые и множественные одновременно¹.

Если сюжетная схема, по которой выстраиваются отношения героя (условно назовем его «главным», «протагонистом») с другими действующими лицами, радикально меняется от романа к роману, то категории оценки этих отношений остаются в принципе неизменными. Здесь мы и обнаруживаем уже знакомый нам «парадокс»: Васенька с горечью, Олег «стоически» наблюдают непреодолимость «индивидуальных» границ («Я слышу соседние жизни... Долго, долго за снегом сверкание огней параллельных вагонов. И вдруг раздвоение путей, поворот, красная точка, снег» [1, 40], «Каждый из нас ходит по улице со своей одиночной камерой на плечах» [1, 257]), – однако ведут себя так, будто бы они отсутствуют, – своеобразная способность к эмпатии, в первом романе определяющая, в романе «Домой с небес» ищется настойчиво и безрезультатно («Не сказал... А сама не могла догадаться?» [1, 318]). «Противоречие» нейтрализуют разбросанные по обоим романам отражения идеального дружеского сообщества. Во-первых – утопическое, воплощающее в себе всю «зарубежную Россию», всю «настоящую», «классическую» Россию вообще («Лети, кибитка удаля! Шофёр поёт на облучке <...>. Мы всё та же Россия, Россия-дева, Россия-яблочко, Россия-молодость, Россия-весна» [1, 78-81]), «шофёрское братство». В сниженной, «повседневной» модальности романа «Домой с небес» этот образ мгновенно рассыпается («Почему ты не работаешь, если ты меня любишь, почему ты не сдаёшь экзамены на такси? – Да, ты бы поискала сама работу и поучила бы улицы» [1, 277]), однако, наложенный на воспоминания о потерянном «рае друзей», трансформируется в мечту о «профессиональном товариществе»: «Настоящие отношения имеются только у мужа с его женой, у Бога с человеком, да ещё между ребятами одного полка, одной профессии, смешливо-суровое человеческое товарищество, вовсе не претендующее на полное понимание» [1, 199-200]. Наконец, к финалу второго романа Монпарнас из топоса, места действия превращается в потенциальную (что важно), ещё не реализованную модель такого товарищества, вновь позволяя протагонисту стать «одним из тех»: «Ты один из тех, кто сейчас оставлены в стороне... упорно растут, как хлеб под снегом... удостоятся, может быть, войти в ковчег мирового потока – мировой войны... который ныне строится на Монпарнасе» [1, 338]. Таким образом, идеальное (замечим – существующее либо в квазимифологическом измерении, либо в модальности долженствования, либо ещё не проявившее, не реализовавшее себя) сообщество может быть увидено извне (и тогда оно выглядит монолитным, унифицированным, его члены практически не взаимодействуют друг с другом,

¹ Подробнее об этом: Каспэ И. Ориентация на пересечённой местности: странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. 2001. № 47.

воплощая некий общий смысл, выполняя некую общую задачу) и изнутри (как сообщество не похожих друг на друга индивидов, обнаруживающих удивительную способность к «эмпатии», «вчувствованию»). Эта постоянно двоящаяся оптика, определяющая и построение сюжета, и способы конструирования персонажа, позволяет соединить стремление говорить о «типичном», «общем», «универсальном» с намерением писать «животно, салом, калом, спермой, самым мазаньем тела по жизни» [3, 99]. Поплавский настойчиво выдаёт своего героя за «человека без свойств», за того, кто может быть лишь «одним из», или «ничем», или «всем» («Кто я? Где мои границы?» [3, 247]), но материал, которым заполняется эта вроде бы пустая конструкция, и современники, и исследователи Поплавского легко отождествляют с его статьями и дневниками, без труда обнаруживая «портретное» и «биографическое» сходство. При таком переносе и при условии значимости формулы «один из» за литературным текстом угадывается не только личность, пытающаяся зафиксировать те или иные свои проявления, сознающая неизбежную условность результата, неопределённость собственных границ, диффузную идентичность (как это может происходить в случае «модернистского романа»), но и некое достаточно тесное сообщество, в котором или которым эта личность надеется быть узнаваемой. При условии узнавания личностные границы вновь окажутся устойчивыми, идентичность – обрётённой, а черта между «условным», «вымышленным» и «фактуальным» текстом (дневниковым или публицистическим) – предельно размытой.

Неуверенное балансирование между утратой и обретением себя отчётливо выражается в метафорах личностной и групповой идентичности: это обязательно замкнутое («одинокая камера», «вагон», «кибитка», «дом», «ковчег»), но обладающее способностью перемещаться пространство. Перевоза в каждое новое жилище одну и ту же модель дома, перенося «на плечах» свою «одинокую камеру», герои Поплавского в который раз соединяют пугающее «движение» с успокоительной «оформленностью». Здесь кстати для нас окажутся наблюдения К. Аликина над поэтическими текстами Поплавского: в стихе «Поминутно поезд отходил» «поезд – не синекдоха <...>. Это как бы в один и тот же момент... отходят бесконечные множества одного и того же поезда» [15, 178]. Безусловно свойственная стихотворениям Поплавского и явственно различимая в его прозе зачарованность тавтологией, подобием, умножающимися при движении объектами, вообще любовь к грамматическим формам множественного числа – своеобразный способ медитации, заговаривания реальности – в каком-то смысле гораздо больше сообщает об идее сообщества, чем сконструированные модели «товарищества», «рая друзей». Конечно, ценность «Личной Жизни, по западному, с большой буквы» [3, 299] оставалась недостаточно легитимированной, чтобы с лёгкостью решиться признать её одному, без сообщников, без апелляции к «родительским» базовым символам, без бесконечного вос-

произведения символов дома, России. Вряд ли «монпарнасское царство» могло в полной мере выполнять функции, которые традиционно приписываются сообществам молодых эмигрантов – стать инструментом адаптации к новым социальным условиям [16, 174-175]. В первую очередь потому, что «русские парижане» не были теми, кто обычно подразумевается под «молодым», «новым», «вторым» эмигрантским поколением. Будучи не «детьми эмигрантов», а «эмигрантами первой волны», они тем не менее захотели заявить о себе как о «молодых». Не ориентируясь на «западные» ценности, учась «западному» языку для того, чтобы говорить по-русски, наши герои включились в заведомо обречённый проект; идея сообщества потребовалась не столько для его реализации, сколько для смягчения провала. Вряд ли модель сообщества, объединяющего одиноких индивидов, представлялась им столь уж конфликтной, противоречивой. Она, как мы знаем, была тщательно разработана. Предположим, затруднение скорее возникало в том, чтобы убедить себя следовать модели. В этом случае и дневники, и статьи, и романы подчиняются единой риторике – самоубеждения, заговора, тавтологии.

Литература

1. Поплавский Б. Домой с небес: Романы. СПб.; Дюссельдорф, 1993.
2. Русская Атлантида: поэзия русской эмиграции. Младшее поколение первой волны. М., 1993.
3. Поплавский Б. Неизданное. Дневники, статьи, стихи, письма. М., 1996.
4. Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти. Нью-Йорк, 1983.
5. Гиппиус З. Русская литература в изгнании: Доклад в обществе «Зелёная лампа» // Общественные науки за рубежом: Реферативный журнал ИНИОН РАН. Сер. 7. Литературоведение. М., 1992. Вып. 5-6.
6. Оцуп Н. Персонализм как явление литературы // Общественные науки за рубежом. Реферативный журнал ИНИОН РАН. Сер. 7. Литературоведение. М., 1994. Вып. 1 (Литература Русского Зарубежья. Тематический сборник).
7. Червинская Л. Мы // Ч. 1934. Кн. 10.
8. Азов А. Проблема теоретического моделирования самосознания художника в изгнании: русская эмиграция «первой волны». Ярославль, 1996.
9. Аронсон О. Богема: опыт сообщества (наброски к философии асоциальности). М., 2002.
10. Nancy J.-L. The Inoperative Community. University of Minnesota, 1991.
11. Бланио М. Негативное сообщество. М., 1998.
12. Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы // Новое литературное обозрение. 2002. № 57.
13. Терапиано Ю. Человек 30-х годов // Ч. 1933. Кн. 7/8.
14. Варшавский В. О «герое» эмигрантской молодой литературы // Ч. 1932. Кн. 6.
15. Аникин К. Принцип «кинематографического письма» в поэтике Бориса Поплавского // Молодая филология-2: Сб. науч. тр. Новосибирск, 1998.
16. Eisenstadt S.N. From Generation to Generation. Glencoe, 1956.

Н. Арлаускайте

**Следы покушения с негодными средствами:
Поплавский, Набоков, Бердяев etc**

Для начала немного дат и событий. В сборнике «Флаги» (1931) Поплавский публикует сонет *Покушение с негодными средствами* (1925). В 1926 г. им написано ещё одно стихотворение под тем же названием. При публикации одноименного сборника (*Покушение с негодными средствами*, Гилея, 1997) один из составителей, Р. Гейро, в предисловии упоминает доклад Ильи Зданевича *Покушение Поплавского с негодными средствами* (14 января 1926 г., ассоциация «Канарейка», текст утрачен) и публикует в том же сборнике текст, написанный сразу после смерти поэта, предположительно тот самый доклад *Покушение с негодными средствами*, о котором говорится в записных книжках 1935 г. [4, 10]. Сонет из сборника «Флаги» посвящён именно Зданевичу, с которым Поплавского связывали дружеские и ученические отношения в парижской эмиграции.

Для объяснения повтора этого выражения Гейро предлагает выйти за пределы собственно литературы и искать его в ритуале поэтической дружбы – «“подмигивание” друг другу, точный смысл которого не всегда можно восстановить» [4, 10-11].

С началом публикации произведений Поплавского в «новое время», а особенно после гилеевского «Покушения», выражение «покушение с негодными средствами» стало едва ли не торговым знаком этого автора. Во всяком случае, авторы рецензий, представлявших сборник, выносили его или вариации на тему в заглавие статей, попутно интерпретируя. Например, Рената Гальцева – «Они его за муки полюбили» (Новый мир, 1997, № 7) – пишет о некой «легенде Поплавского», только в рамках которой это выражение может быть понято, а в статье Ильи Кукулина «Покушение продолжается, подсудимый оживает» (Знамя, 1998, № 5) читаем: «“Покушение с негодными средствами” – общее выражение Поплавского и Зданевича. Зданевич называл себя и Поплавского “идеологами поэзии как покушения с негодными средствами”. Покушение – на что? На побег из суетной круговерти повседневности, из того вечно-го мельтешения, в которое погружена душа. Поэзия не позволяет обрести свободу, но все время о ней напоминает – и, может быть, именно эти бесплодные попытки и есть путь к свободе, не прямой, тягостный и опасный. Но это единственная возможность стать живым».

Если дело обстоит именно так, как предполагает Гейро (дружеский жаргон для посвящённых), интересно, насколько велик круг, знаком причастности к которому является «покушение». Посмотрим, кого он включает и насколько обширна его география.

Первый из владевших тайным языком – берлинский на тот момент житель Набоков, в одном из первых романов которого «Король, дама,

валет» (1928) Марта и Франц уже в течение нескольких глав обдумывают, каким именно способом следует покончить с мешающим мужем, и читают один справочник за другим: «Неуловимое раздвоение только ещё начиналось, когда Марта, забрав отравление, как покушение на жизнь с негодными средствами (о чем пространно было сказано в многострадальном словаре) и как нечто отжившее, не подходящее к современной жизни, столь “практической” в ее представлении, заговорила об огнестрельном оружии» [5, 224]. Второй – одна из важных фигур литературного Ленинграда К. Вагинов. В его романе «Бамбочада» (1931, начало работы можно отнести к 1929) дама, которую все зовут «Я кланяюсь твоей девственности», решается на объяснение с влюбленной в главного персонажа, Евгения, Нинон: «Скажите, что такое ваша настоящая жизнь? Одна-единственная, исключительная, все поглотившая ставка на стенографию, покушение с определёнными и заведомо негодными средствами, ибо вы сами заявляете, что у вас больная рука, что большой скоростью вы никогда владеть не будете <...>. Не знаю я, за что я вас полюбила, не знаю, за что я вас люблю и буду любить» [3, 316]. Затем – Марина Цветаева, пражанка в 1925 г., пишет в эссе «Герой труда»: «Дописанные Брюсовым “Египетские ночи”. С годными или негодными средствами покушение – что его вызвало? Страсть к пределу, к смысловому и графическому тире. Чуждый, всей природой своей, тайне, он не читит и не чувствует её в неоконченности творения. Не довелось Пушкину – доведу (до конца) я. <...> Говорить чисто, всё покушение Брюсова на поэзию – покушение с негодными средствами. У него не было данных стать поэтом (данные – рождение), он им стал. Преодоление невозможного». Наконец, Бердяев, «О назначении человека», 1931: «Человек бытийствен, в нём бытие, и он в бытии, но и бытие человеческо, и потому только в нём я могу раскрыть смысл, соизмеримый со мной, с моим постижением. С этой точки зрения феноменологический метод Гуссерля, поскольку он хотел преодолеть всякий антропологизм, т. е. человека в познании, есть покушение с негодными средствами. Феноменологический метод имеет большие заслуги и вывел философию из тупика, в который завела ее кантианская гносеология. Он дал плодотворные результаты в антропологии, этике, онтологии <...>. Но феноменология Гуссерля связана с особым рода онтологией, с учением об идеальном, всечеловеческом бытии, т. е. с своеобразной формой платонизма. В этом её ошибочная сторона» [2, 25-26].

Можно было бы предположить, следуя Гейро, что существовало нечто вроде своеобразного поэтического жаргона, который был равно освоен берлинско-парижско-пражско-петербургскими модернистами одного поколения. Немного выбивается Бердяев, но, как известно, сочинения Поплавского он ценил и писал о них. Мешает и Ахматова, которая в главке 1957 г. «Дальше о городе» из автобиографических заметок пишет: «Дымки над крышами. Петербургские голландские печи. Петербургские каминны – покушение с негодными средствами» [1, 279].

Дело не в модернистах и не в *private joke*, а в уголовном кодексе. Собственно, не кодексе, а царском Уголовном уложении, отделение пятое которого обсуждает виды виновности при уголовных преступлениях. В статье 49, оговаривающей виды покушений и формы ответственности, и встречается выражение *покушение с негодными средствами*. Имеет смысл привести этот фрагмент целиком: «49. <...> Покушение учинить преступное деяние очевидно негодным средством, выбранным по крайнему невежеству или суеверию, ненаказуемо» [7, 16].

Под ненаказуемые покушения, таким образом, попадают все комические попытки совершить нечто возвышенно-трагическое. Например, всерьёз рассчитывать на славу в потомках за поэтический или иной творческий труд (только набоковский фрагмент сугубо криминальный, а ахматовский – поэтически-бытовой). В одноименных стихотворениях Поплавского, с которых и началось это расследование, речь напрямую идет о поэтических борениях:

Венок сонетов мне поможет жить,
Тотчас пишу, но не верна подмога,
Как быстро оползает берег лога.
От локтя дрожь на писчий лист бежит.
(1925)

Мы в гробах одиночных и точных
Где бесцельно воркует дыханье
Мы в рубашках смиренных ночью
Перестукиваемся стихами
(1926)

Именно трагикомический ореол выражения из в высшей степени формализованного жанра и пригодился Поплавскому, Набокову, Вагинову, Ахматовой, Цветаевой и Бердяеву. А также, видимо, многим другим, кто ещё помнит и помнит стилистику общеизвестного царского документа, литературно или юридически осведомлён. Среди последних уместно упомянуть хотя бы Зиновия Паперного, в пародии которого на «Секретаря обкома» В. Кочетова читаем: «Интеллигентный хлюпик поэт Василий Птушко, раскинув куриными мозгами, надумал овладеть крутобедрой, ядренистой, с хорошим наваром Юлией. Но... куда там! Это было покушение с явно негодными средствами. Ей мучительно хотелось отдаться славному рабочему классу или, на худой конец, трудовому крестьянству»¹, а также Владимира Путина [6].

Вильнюс, 15 октября 2003 г.

Литература

1. Ахматова А. Сочинения. Т. 2: Проза. Переводы. М., 1990.
2. Бердяев Н. О назначении человека. М., 1993.
3. Вагинов К. Бамбочада // Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе. СПб., 1999.

¹ Цитируется по копии с самиздатовского списка (60-е гг.), любезно предоставленной Ю.В. Шор.

4. Гейро Р. «Твоя дружба ко мне – одно из самых ценных явлений моей жизни...» // Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. СПб.; Дюссельдорф, 1997.
5. Набоков В. Король, дама, валет // Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. М: Прогресс, 1990. Т. 1.
6. Российская газета. 1999. 21 сент.
7. Уголовное уложение, Высочайше утверждённое 22 марта 1903 г. Киев-Петербург-Харьков: Южно-Русское книгоиздательство Ф.А. Иогансона, 1903.

Л.В. Сыроватко

**Самоистязание двух видов
(«новое христианство» Бориса Поплавского)**

В одной из бесед со своим другом и душеприкащиком, Николаем Дмитриевичем Татищевым, Поплавский заметил: «Человек настолько хитёр, что единственные два свои настоящие страдания... от разлуки с человеком и от разлуки с Богом – сумел превратить в два вида самоистязания: Поэзию и Религию». Трудно найти более ёмкое определение собственной судьбы. В стихах, романах, дневниковых и устных исповедях и даже произведениях таких «сдержанных» жанров, как обзоры и рецензии, с неистовым напором вновь и вновь ставится, вновь и вновь не находит ответа один и тот же «вековечный вопрос». Отвергаемые один за другим точечные «откровения», очертившие общий контур религиозного опыта, сам Поплавский назвал «романом с Богом».

И это действительно был «роман», причём во многих смыслах этого слова: *роман* как некий текст, в котором автор тщится соединить в центральной линии – судьбе главного героя – предельно интимное и предельно универсальное, свести в одну точку – личность – «Пространство и Время», «Субъект и Объект»¹, – и *роман* как история так и не случившегося любовного единения двух существ². И в том, и в другом значе-

¹ «Роман, типичный для нашего века, – это не Онегин и Татьяна, а бракосочетание, соединение в одно Пространства и Времени, а теперь, что ещё важнее, – Субъекта и Объекта» [1, 233]. О «бракосочетании субъекта и объекта» как неотъемлемой черте бытия рассуждает Безобразов: «Бытие родилось за счёт смерти истинного бытия. Бытие есть воображение, принятое за реальность, посреди которого вообразивший родился сам, как герой своего сна. Однако во сне же он начинает подозревать, что он спит. Поняв это, он начинает пробуждаться... пробудившись, исчезает... вместе с обстановкой и героем сна. Однако он не имеет места в бодрствовании, ибо он и сон, субъект и объект рождаются и умирают вместе <...>. Оглядываясь назад, я вижу бесконечно прекрасный, озарённый вечерним солнцем, прощающий со мною мир. Поняв и исчезнув, я освобожу его от самого себя в себе и его от меня в нём» [4, 32-33].

² Интересно, что в дневниковых записях о «собственно романах» Поплавского (особенно относящихся к Н. Столяровой) иногда трудно определить, где личное обращение к Богу, где – к возлюбленной (и в том, и в другом случае «Ты» с

нии общим становится тяготение к единству, преодоление разделённости (не случайно в небольшой цитате, приведённой Татищевым, дважды повторяется слово *разлука*). В возможном исходе «романа с Богом» для Поплавского заключался смысл всей жизни человека нового времени: преодоление двух одиночеств, одиночества без Бога и одиночества без ближнего. Парадоксальным образом преодолеть одиночество оказывалось возможным через его крайнее усугубление, а прийти к Богу и ближнему – претерпев весь ужас их отрицания.

Одиночество и *отделение* как постоянное, наиболее характерное состояние нового человека переживается Поплавским как «главное страдание». Он поминает своих предшественников, столь же остро ощущающих разъединение миров и душ – Бодлера, Рембо, Малларме, Ницше, Лермонтова, литературных героев – Гамлета, Вертера, Ставрогина (черты Ставрогина несомненны в Аполлоне Безобразове). Одиночество двойственно: оно и грех, и долг, и случайное помрачение, и великая необходимость человеческой истории. Оно – и от Люцифера, и от Бога. Те, *через которых* оно вошло в мир (Люцифер, Адам – в «библейской», Сократ – в «античной» традиции), понесли заслуженную кару, – но и принесли великую жертву. Разделение *должно было* войти в мир.

К 1934 г. относятся дневниковые наброски о личности и обществе, свободе и судьбе. Поплавский продолжает одну из главных своих тем – падения, которое одновременно есть жертва, однако по-иному расставляет акценты. В записях 1930-1931 гг. («Христос и Адам»), рассматривая проблему свободы выбора, он главным образом исследует её мистический аспект. Грехопадение оказывается своего рода продолжением акта творения, которое есть «выделение из неразличного единства» [1, 165]. На этот раз отделяется не твердь от воды, не свет от тьмы, но особая духовная сущность – человек – от Плеромы. Отделение происходит согласно тайному замыслу Творения, желающего, чтобы «это выделение – падение... произошло». Однако без свободного избрания «падения» рождающимся человеком замысел оказался бы нереализованным. Таким образом, необходимость оказывается реализованным актом свободного выбора, отменяющим все иные потенции. В то же время свобода, рождённая в самом акте выбора, есть жертва во имя необходимости. Человек становится «гениальным творением», поскольку добровольно избирает «рождение в низшей сфере», хотя мог бы избрать «безопасную ангельскую» судьбу; однако одно из последствий такого выбора – трагическая ответст-

большой буквы). Частый мотив «периода Стояровой» – борьба возлюбленной и Бога за душу, выбор души между «соперниками» (пример таких «странных фраз», по замечанию самого Поплавского: «Я буду любить Тебя только в том случае, если Ты окажешься милосерднее Бога, которому я служил» [1, 190]; «j'ai deux amours...», и как вас разместить? Ты и Бог, оба такие большие, и оба требуют всего, хотя каждый как-то отсылает к другому» [1, 209]).

венность, которая отныне на него ложится. Пока осуществлено только «падение», следствие которого – смерть. Но «падение» – это и «вступительное условие» «воскресения и восстановления единства»; с момента падения человек должен стремиться к тому, чтобы преодолеть свою человечность и «сделаться Христом». Духовной сущности, не знающей отделения, – ангелу, – «невозможна эта степень»; тем более недоступна она «нежертвенно настроенным монадам», которые «отказались быть людьми» – падшим ангелам, «демонам». «Вменение и боль совместно со свободой... последствия особой гениальной участи человека, которую он сам избрал ещё в духовных мирах» [1, 165]. В набросках 1934 г. проблема личности, рождающейся в акте свободы-отделения, рассматривается в социально-историческом аспекте. Помещённое в «горизонтальную», земную, ось координат, «падшее» духовное существо оказывается уже не столь однозначно «жертвенным», хотя едва ли не более трагическим.

«Первая личность», по Поплавскому, несомненно «преступник правды отцов», «изгнанный из рая примитивного коммунизма» в обмен на отказ пребывать в «рабстве женщин и мужчин роду» [1, 220]. Первобытное общество предстаёт в историософии Поплавского обществом неиндивидуальным, с доминирующим родовым началом, «величественной суммой... единиц, нулей». Вот почему первые осознающие себя личностями индивиды обречены на пребывание вне этого монолитного социума. Уже в греческой культуре кажущееся нерушимым единство перестаёт существовать. Племя и личность равноправны; именно временным равновесием двух «диалектических моментов», находящихся в «прямой оппозиции», объясняется то, что античная цивилизация просуществовала сравнительно долго. Далее, по Поплавскому, продолжается почти эмпедоклова смена фаз – то преобладание начала родового (романтизм с его «мировой тоской», когда личность гибнет среди отторгающего её общества, осознавая своё одиночество и «метафизическое уродство... антитезиса» [1, 221], частью которого она является), то – индивидуального (Ренессанс и особенно – «новая история, с её неизбежным капитализмом и драматической борьбой за частную свободу»). Несколькими штрихами очерчена картина «новой Европы». Безусловно, эта часть заметок оригинальна и является итогом собственных глубоких переживаний, но при этом обнаруживает сходство с размышлениями деятелей культуры второй половины XIX – XX века. «Петербургские повести» Гоголя и «петербургские романы» Достоевского, Ницше («когда открывается город, <странник> видит в лицах здесь живущих, быть может, ещё больше пустыни, грязи, обмана, неверности, чем перед воротами» [5(I), 487]), Фёдоров («город есть совокупность небратских состояний»); Рильке («Господь! Большие города // Обречены небесным карам»); Рембо и Бодлер, жизнь которых – «откровение индивидуалистической Европы о самой себе» [1, 221]; соратники по «молодой эмигрантской литературе»

– Газданов, Сирин, Болдырев; наконец, Камю, с творчеством которого Поплавскому познакомиться уже не довелось, – настолько близки друг другу в осмыслении феномена «городской культуры», что порой кажется: из их урбанистических фрагментов можно сложить единый текст.

«Всеобщее равнодушие», «разделённость, замкнутость, клеточность Европы», «ужас путешествовать и быть одному», «мёртвое одиночество в большом городе и смерть от голоду среди гор запасов» [1, 221], по мнению Поплавского, «необходимо связаны с демократической свободой». Выходом из индивидуализма современному сознанию кажется «золотой век» «древних коллективистических цивилизаций». Однако это – самообман: возврат к родовому обществу невозможен. Точка окончательного перелома для Поплавского, как и для Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки», – Сократ. Но *понимание* его исторической роли и личности, при сходстве *оценок*, у этих авторов разное.

Для Ницше Сократ – «специфический *не-мистик*, в <нём> логическая природа путём гипертрофии так же чрезмерно развилась, как в мистике – его инстинктивная мудрость» [5(1), 108] и в то же время «мистагог науки» [5(1), 115]; основная «тайна» науки, по мнению Ницше, – то, что её «более занимает искание истины, чем она сама» [5(1), 114]. В лице Сократа впервые на свет появилась «*мечта и иллюзия*», что «мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в глубочайшие бездны бытия и что это мышление не только может познать бытие, но даже и *исправить* его» [5(1), 114]. Именно в этом смысле «он предтеча совершенно иного рода культуры, искусства и морали» [5(1), 107], основанных на вере во всемогущество логики и науки и отрицающих как самоё жизнь, так и говорящее этой жизни «да», оправдывающее её своим существованием эллинское искусство, гармонично сочетающее в себе экстатическое, стихийное, всеобъединяющее, *коллективное* вдохновение Диониса с осознающей себя, преобразующей *личной* волей Аполлона. «Кто хоть раз наглядно представит себе, как после Сократа... неведомая дотоле универсальность жажды знания, охватив широкие круги образованного общества и сделав науку основной задачей для всякого одарённого человека, вывела её в открытое море... тот принуждён будет увидеть в Сократе одну из поворотных точек и осей так называемой всемирной истории» [5(1), 115]. Очевидно, что для Поплавского та гипертрофия *разумного* начала, о которой говорит Ницше, есть проявление гипертрофированного *личного* начала, выделившегося из родовой, традиционной жизни древнегреческого *полиса*, противопоставленного современному капиталистическому *городу*, где «все заняты собою»: «Сократ *был слишком личен* и потому *развращал юношество, отвращая его от... традиции*, и... *десять раз заслужил смерть как разрушитель греческого единства*, что он и понял, предпочтя её изгнанию, ибо, как всякому втайне родовому человеку, ужас путешествовать и быть одному был для него пуще смерти» [1, 221; курсив мой. – Л.С.].

В негативной оценке личности Сократа Поплавский едва ли не радикальнее, чем Ницше. Приписываемое им Ницше одобрение «десять раз заслуженной» Сократом смертной казни на самом деле – полемический перехлест. Ницше действительно неоднократно возвращается к осуждению философа, но трактовка этого события иная. Сократ не *заслужил*, а *сам вызвал* смерть, причём вызвал сознательно, в полном соответствии с главным своим принципом – верой в логическое, разумное начало, способное победить смерть, то есть страх перед ней, и тем самым стать сильнее жизни, естественного и «человеческого, слишком человеческого» (или слишком животного) инстинкта самосохранения. Именно этой жертвой во имя новой морали Сократ прельстил юношество: «Что его приговорили к смерти, а не к изгнанию, этого, по-видимому, добился сам Сократ <...>. *Умиравший Сократ* стал новым, никогда дотоле невиданным идеалом» [5(1), 109]; «<Сократ> явится нам как первый, который, руководясь указанным инстинктом науки, сумел не только жить, но – что гораздо более – и умереть; оттого-то образ *умирающего Сократа* как человека, знаниями и доводами освободившегося от страха смерти, есть щит с гербом на вратах науки» [5(1), 115]. Иная трактовка смерти Сократа иначе высвечивает и его личность: у Ницше он цельная натура, идущая до конца в утверждении новой веры; у Поплавского – двойственная, неоднозначная, совмещающая в себе родовое и личное начало, своего рода «проточеловек» новой эпохи, в котором «род тоскует по личности, тщится к ней, а личность тоскует по соборной жизни» [1, 221]. В этом случае смерть Сократа – не акт мужества и верности принципам, а бегство «слишком личного» сознания от себя самого, уступка «втайне родового человека» своему второму, неизжитому коллективному «я». Новый европеец, сохраняя эту двойственность, смертельно тоскует в «мёртвом одиночестве», но находит в себе силы не только претерпеть, но и в какой-то мере вызвать одиночество (как вызывает смерть Сократ у Ницше).

Размышления об одиночестве как *необходимом* опыте, об одиночестве «перед Богом» и даже *вне* Бога, последнем одиночестве богооставленности, нередко в дневниках Поплавского. Оно осмысливается и «теоретически», и как глубоко личный опыт. Так, между 18 и 24 февраля 1934 г. он записывает: «Один в поле не воин. Только рабский народ, ничего не знающий о Люцифере, мог создать такую пословицу» [1, 212], – а позднее приписывает сверху: «А я и Шаршун всю жизнь один в поле». Ниже: «Мужайся, oh mon âme, не раз уж ты оставалась одна на постройке от отвращения <...>. Один, один перед Богом, огромна, до неба, постройка... и на площади, среди тысячи инструментов, машин и чертежей, один ты, боясь, не смея быть одному» [1, 213]. В написанных тогда же, что и заметки о личности и обществе, набросках «В поисках собственного достоинства: о личном счастье в эмиграции» одиночество предлагается как один из диалектически связанных, хотя по виду и антитечных, путей спасения, преодоления «двух разлук»: «Мы можем быть

ущемлены в ущерб как целое, но именно поэтому каждый из нас тем отчаяннее должен искать спасения через человека, и достоинство этого спасения – патриархальная добродетель... или спасение через одиночество в Боге, и достоинство этого спасения – суровость, здоровье, сдержанность, высокомерье, универсальное образование, хотя это и люциферианская, ставрогинская дорожка»; «Если человек один, [он?] должен уйти на самое дно величия, быть совсем один, окружить себя античными образами и героическими [“романтическими”] образами, испытать до дна горькую и пьянящую, как эфир, чашу стоической разлуки со всеми, так обретает он величие своего падения, вечную тему Рембо-Люцифера, участь которого и больше и глубже человека» [1, 225]. Интересно переплетение характерных для творчества Поплавского в целом символических мотивов и культурных знаков: «горькая и пьянящая, как эфир, чаша» вызывает ассоциации и с чашей, о которой Христос молился («Да минует Меня чаша сия») в Гефсиманском саду, чтобы после принять её, и с чашей цикуты, поднесённой Сократу («стоически» *принять* которую, как мы помним, всё равно что *отказаться* от жертвенной чаши); падение Люцифера из горнего мира подобно схождению человека (Рембо) с земли во ад («нисхождение в бездну-жертву-воскресение»); завершает фрагмент фраза, созвучная ницшеанскому «Человек есть нечто, что должно превзойти».

Испытание одиночеством – самое труднопереносимое. Именно тем, что современный европейский человек, под стать древнему³ – Сократу, – всё ещё не научился выносить его с достоинством, объясняет Поплавский возникновение таких систем, как фашизм и коммунизм: «Внешне эти государства... архитектурно законченнее, и это не есть деспотия, а свободный отказ индивидуумов от индивидуальности, радость войти в ряды и больше не быть одинокой личностью. <...> Народы споткнулись о камень преткновения, и гибель их будет мгновенна, ибо они не состоят из личностей <...>. В сущности, фашизм и коммунизм есть возвращение России и Германии к природе» [1, 221-222]. Возвращение к природе – но не «падение», в котором человек «превосходит» себя.

Смысл творчества – преодоление смерти и оправдание жизни через запечатление/осмысление её. Вот почему у Поплавского столь важен мотив *текущего времени и неподвижной вечности*. Иногда время передаётся метафорой *водной стихии* (гераклитова река). Страдание человека перед лицом уничтожения, «жалоба», «плач», «слёзы», «стон» – ме-

³ Индивидуализм, по Поплавскому, – и грех, и долг. Как грех он карается одиночеством, как долг – подымает человека над собой. Древнее сознание не в силах вынести пытки одиночеством и ропщет против Бога; рудименты этого «чувства онтологической неправоты», вызывающие спор с Богом, «ненависть к мучителю», остались и в «новом европейце», которому не до конца открылся Христос: «Бог хочет индивидуальной жизни человека, но зачем, если она ложь, гадость... древность понять не могла. Смысл этой тайны в Христе» [1, 171].

тафора искусства. Едва ли Поплавский считал возможным сохранение в вечности преходящих во времени ценностей *целого народа или человечества вообще*; но спасающее воздействие на душу *одного* – самого поэта – до поры признавал: «Мне кажется, что стихотворение, подобно слезам, рождается из жалости к себе... душа... понимает, что умирает постоянно, ...теряет себя... на каких-то углах <...>. Спасти себя хочет она тогда, и стихи, как слёзы, рождаются от жалости» [1, 98-99].

Поплавский неоднократно декларировал «нелитературность» новой литературы. Отрицание беллетристики; пересмотр канонов русской классики, особенно – романистики XIX в., – общее место молодой эмиграции, манифестами которой стали его эссе. Что провозглашалось в этих манифестах? Единство искусства и жизни; исповедальность подлинного искусства; оно есть человеческий документ, мгновенная фиксация непосредственно переживаемого. Отстранения, объективизации переживания быть не может. Дистанция между «я» переживающим и «я» пишущим сокращается до минимума, стремится к нулю; как только она увеличивается, процесс писания опошляется, превращается в работу на публику, писатель становится литератором. В этом случае ему следует замолчать. Говорить – не для публики, а как говорил бы с единственным собеседником (всё равно: будь то задушевный друг или случайный попутчик, которому порой ещё легче рассказать себя без рисовки и «побочных» причин, – так, как рассказывает себя Мармеладов Раскольникову)⁴. «Не следует ли поэту не знать – что и о чём он пишет?

Здесь противостоят две поэтики, по одной – тема стихотворения должна перед его созданием, воплощением лежать как бы на ладони стихотворца... по другой – тема стихотворения, его мистический центр, находится вне первоначального постигания, она как бы за окном <...>. Этим достигается, создаётся не произведение, а поэтический документ – ощущение живой, не поддающейся в руки ткани лирического опыта. Здесь имеет место не статическая тема, а динамическое состояние»

⁴ Сходные черты можно уловить не только в концепции «смерти автора» и «конца романа», но и, скажем, в размышлениях осмысливающего лагерный опыт Шаламова: «Роман умер. И никакая сила в мире не воскресит эту литературную форму. <...> Прошедшим революции, войнам и концентрационным лагерям нет дела до романа. <...> Потребность в искусстве писателя сохранилась, но доверие к беллетристике подорвано. <...> К какой литературной форме сохраняется читательский интерес? <...> К мемуарной литературе – это голос времени. <...> Сегодняшний читатель спорит только с документом и убеждается только документом. <...> Не чувствует, что его обманули, как при чтении романа. <...> Современная новая проза может быть создана только людьми... для которых овладение материалом, его художественное преобразование не являются чисто литературной задачей, а долгом, нравственным императивом. <...> Новая проза отрицает... принцип туризма. Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни... Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад» (Шаламов В. О прозе [6, 544-549]).

(«Заметки о поэзии», [1, 251]). «Глуповатость» (по Пушкину) поэзии, её чуждость разуму – утверждение не новое (тот же Пушкин в «Евгении Онегине» сравнивает творчество с опьянением, болезнью или прямым безумием). Но у последовательного Поплавского «незнание» о том, что пишешь, доходило напрямую до практики автоматического письма.

И всё же в стихах Поплавский предстаёт иным, чем в исповедальной прозе и особенно – в дневниках. Возможно, это связано с тем, на что обратил внимание ещё Татищев, – нарочитым, подчёркнутым писанием дневника «для себя»: «дневник... без прикрас и даже, по свойственной ему диалектической манере, утрированный. Дневник, обнажающий автора, чуть-чуть садистский. “Зачем такой дневник, Борис?” (давно). – “Чтобы не впасть в соблазн всегда записывать свою “хорошую”, “прекрасную” личность, pour pouvoir contempler toute ma laideur”» [1, 234-235]. Безусловно, в стихах он был свободнее – они не пишутся с определённым «нарочитым» заданием, даже если это «христианское» задание «созерцать своё безобразие». Исповедальность их другого рода. Поплавский-поэт гораздо ближе к себе самому, такому, о котором лишь изредка и всегда неожиданно проговаривается, как в прощальной заметке 1934 г., обращённой к уезжающей в СССР Столяровой: «Наташа, Наташа, как же ты не знаешь за рациональным люциферическим хамством мою совершенно простую и детски доверчивую, и не верящую в зло душу... всё холодное ведь только “нарочно” сделано во мне» [1, 215]. Стихи рождают несколько иной образ ещё и в силу своей особой природы, у Поплавского с его постоянным прорывом «в экстаз» и стремлением к автоматическому письму ещё более «стиховой». Они действительно способны передать неосознанное ощущение прежде, чем оно отойдёт в мысль, «подслушать... внутреннее становление, ещё находящееся в возможности, ещё не нашедшее или почти не нашедшее ещё себе воплощения» [1, 103]. «Поэзия – предварение грядущих дней». Вот почему стихи Поплавского часто опережают отражение очередной стадии «романа с Богом» в дневниковых записях. Но «люциферическое хамство» нет-нет, да прорывается и в них. «В отношении к Богу я так же перепахмил... понадеялся на свои силы и забыл, что всё даётся от любви и милости других, не только от того, что сам даёшь. Переоценил свои силы» [1, 234].

В мире Поплавского-поэта всё смещено и смешано. Ад, небо, море и земля, ветер, снег, свет, дождь взаимопроницаемы. Можно было бы сказать, «нарушают границы» друг друга, – но понятия «граница» для Поплавского, по-видимому, не существует вовсе. Рядом с его лирическим «я» бес (он же «гувернёр курчавый из Парижа», или кондуктор, или чиновник, или извозчик, или лоцман в звёздном порту) и ангел, столь же часто меняющий лица, но всегда сохраняющий одно из них – ангельское? бесовское? («Сентиментальная демонология» [2, 12]). Оба знают героя «от парты», оба живут на Луне, окружённой «музыкальными об-

лаками», где «огромная в темноте // колоннада сходит к воде», где «напевают цветы в саду», «звучат и сияют дни», «в изумрудной ночной воде // спят прекрасные лица дев» («Лунный дирижабль» [2, 30]). Судя по описанию – рай; но это как посмотреть. Из земного окна – череп, из приближающегося дирижабля – «мёртвый мир», и уж во всяком случае – *pausage d'enfer*. Впрочем, ад, в котором, как ей представляется, лежит на полу среди разбитых душ «безумная звезда», на самом деле оказывается Христовой ладонью («Звёздный ад» [2, 20]). Такое смешение возможно, потому что одна сила, одно ощущение владеет всем. Эта сила – смерть как апофеоз разъятия всё-таки складывающихся во время земной жизни, вопреки мировому разладу, хрупких единств. Ощущение же – жалость к рождённому только для того, чтобы пройти и умереть, жалость почти по Исааку Сирину⁵: «И как вообще кто-нибудь сможет в раю райское блаженство вкушать, если в бездне ада останется хоть один грешник»⁶. Но ведь молился о «бессловесных и врагах истины» не только Исаак Сирин, но и Павел Смердяков. Один – «по уподоблению во всём Богу», другой – полагая, что Бог подобен человеку, а раз так – не взывает. Если же не подобен, то нет у Бога права взыскивать. Молитва о демонах Поплавского соединяет, пожалуй, оба мотива: уподобление Богу и обиду на Него.

Смерть в мире Поплавского тотальна. «Все по-разному носят свою смерть, одни – как красивую шляпу, лихо и даже набекрень. Другие с романтической нежностью – как Офелию на руках. Третьи же (презренные) – как разъедающего рака под одеждой, который неустанно грызёт их и ядовито брызжет на окружающих» [1, 228]. Всё живое живо постольку, поскольку мертво. Самое живое – мертвее всего. «Как хорошо, что <душа> умерла» («Дух воздуха» [2, 56]), «Ты... увидела нежную девочку-вечность в гробу» («Морелла I» [2, 59]), «Спало мёртвое время в открытом железном гробу» («Морелла II» [2, 60]), «Улыбалась мёртвая

⁵ «И что такое сердце милующее? – возгорение сердца у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слёзы, от великой и сильной жалости, объемлющей сердце. <...> И не может оно вынести... какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварию. А посему и о бессловесных, и о врагах истины... ежечасно со слезами приносит молитву, чтобы сохранились и очистились... по уподоблению в сем Богу» [7, 206-207].

⁶ «По поводу “Атлантиды-Европы”» [1, 267]. В дневнике 1931 г. эта мысль дана более развёрнуто как доказательство «перманентности» «гибели и спасения» через жертву: «Нет, для христианина смерть есть постоянное мистическое состояние гибельной жертвы отказа и забвения себя. Ибо даже и в Раю, даже на небе, разве некому будет служить, разве некого будет утешать... кто их утешит – не Бог ведь, ибо Бог их погубил, Бог и позволил погибнуть, Бог сотворил их для гибели. А разве грешников в аду не нужно будет утешать, а дьяволов в бездне кто утешит? <...> Разве святые не продолжают мучиться за людей, молиться за них, плакать их слезами, умирать их смертью?» [1, 168; курсив мой. – Л.С.].

победа» («Стоицизм» [2, 62]), «Как темна природа // Дикая, пуста // И смешна свобода // Мёртвого листа» («Ветер гонит тучи...» [2, 71]), «И, как мёртвые, яркие змеи, // Загораясь, ползут фонари» («На подъёме блестит мостовая...», [2, 92]), «Умерли матросы в белом морге» («Мальчик смотрит, белый пароходик...», [2, 150]), и вновь – «Душа молчит, она себя не слышит, // Она живёт во всём, она мертва» ([2, 73]).

Как смерть вошла в мир? Во всяком случае, не как наказание за грех. Так полагает Поплавский. Вопрос о грехе в его лирике снят, как и вопрос о вине человека. Человек не виновен; *перед ним* виновны. Бог виновен в том, что разрушил первозданную целостность, отделил свет от тьмы, твердь от воды, жизнь – от смерти, разъял стихии, которые поэт пытается вновь соединить, и тем самым превратил мир в ад:

Проклят будь, смутивший лоно тьмы,
Архитектор солнечного ада.

«Как ты смел», былинка говорит,
«Как ты мог, – волна шумит из мрака
«Нас вдали от сада Гесперид
Вызвать быть для гибели и мрака» [2, 101].

Отсюда – тот культурный контекст, который связан у Поплавского с представлением о Европе (которую он тоже остро жалеет – за то, что так похожа на тонущий «Титаник»), об Америке, о России: спускающиеся в ад Орфей, Вергилий, Дант⁷, Рембо; Э. По с маской Красной Смерти, посланием, запечатанным в бутылке, и падением дома Эшеров; Лермонтов, видящий сны о собственной смерти, и Тютчев, сдёргивающий «златотканый покров» и обнажающий то, что под ним. Спуск, погружение, падение на мировое *дно*, оказывающееся *бездной*. В бездну мира падают ангелы; в бездну ада – поэты. Рядом со спускающимися и падающими в мире Поплавского – изгнанники и одинокие: Овидий, пишущий *Tristia*, Верлен, всматривающийся в то, как *il pleut sur la ville*, и вслушивающийся в *il pleure dans mon coeur* (у Поплавского – *il neige sur la ville*), Вагнер и Блок с их «духом музыки», пророчащим гибель. Чаще всего среди всех этих образов – Гамлет с «быть или не быть»⁸.

⁷ Интересно, что надпись над воротами Ада отнесена Поплавским к земному бытию; это напутствие рождающемуся, летящему в мир: «Отвечает мать больному сыну: “Я - любовь, создавшая миры, // Я всему страданию причина. <...> О, герой, лети святым путём, // Минет час, ты рок богов узнаешь”» [2, 123].

⁸ «Гамлетовская» тема у Поплавского: «Томился Тютчев в темноте ночной...», «Гамлет», «Детство Гамлета» (1929), «*Il neige sur la ville*» (1931, реминисценции из «To be or not to be»), «Всматриваясь в гибель летних дней» (наложение мотивов: Гамлет, сходящий «в царствие теней», как Орфей или Данте); «Тень Гамлета. Прохожий без пальто» (1931), «Мать без края: быть или не быть» (1935) и др. Гамлет для Поплавского – европейский тип нового времени, метафизически одинокий человек. Эта мысль неоднократно встречается в дневниках (напр., март 1934: «Если личная жизнь мне не удастся, я требую от себя не винить в этом эмиграцию и на неё всё не сваливать. Гамлет жил на родине и Вер-

«Быть или не быть» в подобном контексте звучит как «соглашаться с бытием для гибели, с мироустройством, в котором есть смерть, или противоборствовать ему».

В победу над смертью Поплавский верит едва ли. В солидарность живых существ перед лицом смерти – безусловно. Для него Благая Весть – не в том, что Бог воскрес, а в том, что умер, стал мёртвым среди мёртвых из любви-жалости к живым, чтобы живые могли любить и жалеть его. Смертью Бога человек бунтующий навсегда с Ним примирён:

И спокойно, грязною рукою
Напишу, что я прощаю Бога [2, 123].

Эту Благую Весть несут «над бездной»⁹ волхвы, готовые возвестить, что Бог согласился *быть* для небытия, родиться для распятия, в то время как младенца омывают водой (той самой, в которую окунёт руки Пилат), а Иосиф стругает не колыбель, но крест («Стоицизм», [2, 62]).

Осмысливая роль христианства в новую эпоху, Поплавский нисколько не сомневается в его жизнеспособности. Для него «азон Христа» не только не закончился, но ещё и не наступил. Современность так тяжка именно потому, что это – как в своё время «стоицизм» (т. е. закат Древнего Рима) – точка перехода, конец прежнего «азона» – «адамистического». Пытаясь понять, что такое христианство в истории и современности, Поплавский сравнивает его с самыми могущественными, на его взгляд, системами, одновременными как его возникновению, так и сегодняшнему моменту, – «стоицизмом», «большевизмом» (фашизмом, коммунизмом), «индивидуалистическим анархизмом». И «стоицизм», и «большевизм», и «анархизм» – противоположность христианству. Им всем – по разным причинам – чуждо то, что кажется Поплавскому определяющим в отношении христианина к миру и ближнему: «Мистическая жалость к человеку. <...> Почему мистическая? – Потому что абсолютная... всё сумрак и ложь, на небе и на земле, и только одна точка ясна и тверда. Эта точка есть жалость, и на ней стоит Христос» [1, 263]. «Стоицизм» отвергает жалость эстетически. Человек, достойной жало-

тер тоже, и оба не имели извинений, следственно, и я должен не искать их <...>. Я одинок, потому что я согрешил; но это – уже религиозная категория и к эмиграции имеет мало отношения» [1, 223]. В отношении к Гамлету сочетаются понимание, перенесение его переживаний на себя самого и в то же время презрение, как к существу, заражённому смертью, врагу жизни и бытия – ощутим колорит Ницше: «Я говорю вам: ваше Само хочет умереть и потому отворачивается от жизни» [5(II), 25], «“Жизнь есть только страдание” – так говорят другие и не лгут; так постарайтесь же, чтобы перестать *вам* существовать!» [5(II), 33]. Аллюзии на эти фрагменты особенно ощутимы в творчестве Поплавского периода романа со Столяровой, своего рода «возрожденческой реабилитации плоти» в его исканиях.

⁹ Здесь показательно само это «над»; чаще всего у Поплавского со словом «бездна» предлог «в». Очевидно, что волхвы могут идти *над* бездной потому, что Христос склонился *над* Летою («Стоицизм»).

сти, вызывает у «сильного существа» – стоика – совсем иное чувство, отвращение: «С точки зрения гармонического сочетания каких-то совершенств, человек один во всём творении отвратителен и неприличен» [1, 162]. И вот стоик «отвращается от человека и смотрит в прекрасные, как небо, тёплые и верные земле и небу лошадиные глаза», возвращается назад, к природе, чтобы вплести в общий хор «гимн благодарности золотым силам». Интересно, что в объяснении Поплавским отвращения стоика опять звучит ницшеанский мотив переходности, промежуточности человека-«моста»: «<Душа> начало чего-то, именно поэтому она и не есть нечто осуществлённое и вообще никакой голос в хору светил и сил», «Звёзды, звери и боги используют своё назначение, человеческая же душа блуждает, отказывается и скрипит, как ножом по тарелке» [1, 162]. Этот дисгармоничный «скрип» и раздражает желающего слиться с «хором светил и сил» эстета эллинистической эпохи, да и всякого эстета вообще (почти по Тютчеву: «Душа не то поёт, что море», – разве только со стилистическим низведением «ропота мыслящего тростника» до «скрипа ножом по тарелке»).

Большевизм и фашизм не знают христианской жалости по другой причине, этической. Этика тоталитарных систем – «приказание и подчинение». «Большевистская жестокость» сродни жестокости Великого Инквизитора: свободный выбор индивидуальности приносится в жертву «математическому счастью», «точное разделение нерушимой области личного и свободного от столь же нерушимой области обязательного и коллективного» [1, 221] нарушается в пользу массы. Это тоже возвращение назад, но не к природе, как у стоиков, не к досоциальной «предыстории» богов и стихий, а к «племени», «роду», не знающему ещё личности, падения, жертвы и воскресения. Стоик видит в человеке слабость и потому не признаёт за ним достоинства; большевик или фашист надеется преодолеть слабость единичного существа арифметическим сложением множества существ в массу, и потому достоинство единицы ему мешает. С его «абстрактной точки зрения человек – лишь эфемерная единица, которую легко можно складывать или выводить в расход как угодно» [1, 264]. Но «страдания не складываются, как математические единицы, вычитаемые заранее из суммы будущих радостей. Страдание абсолютно, и смерть единого человека зачёркивает всю красоту мироздания» [1, 263].

Наконец, третья позиция – «индивидуалистически-анархическая... оргия Уайльдов-Пшибышевских» [1, 263] – есть отказ от жалости, потому что «клеточно замкнутая» личность не знает и не хочет знать другого. «Он» и «Ты» не существуют для «замкнутой монады», не существует вообще никого и ничего, кроме «Я». Жертва, падение, истечение из себя «анархисту» неведомы, он – «падший ангел», который некогда отказался стать человеком; «то, что должно превзойти», для «Пшибышевских» ещё и не начиналось.

Очевидно, что во всех выделенных им типах мироощущения, кроме христианского, Поплавский подчёркивает *обращённость в прошлое*, в те фазы «Творения», которые уже минули. «Большевик» возвращается в точку, где не начинается ещё история *личности*; «стоик» – в точку, где нет истории *социума*; «анархист», по-видимому, устремлён в прошлое дальше всех – до истории *человека* как самостоятельной духовной сущности, выделившейся из Плеромы. Чем дальше в глубь прошлого опускается система, тем, судя по всему, труднее (или вовсе невозможно) возвратиться в настоящее и уж тем более – «перейти» к следующей фазе развития «гениального существа», человека. Таким образом, плодотворным для будущего оказывается только «азон Христа – единственное новое качество в мироздании» [1, 166].

Но почему именно жалость для Поплавского – та «точка», на которой «стоит Христос»? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратиться к очень деликатной и сложной теме. Пожалуй, самой сложной в «романе с Богом» – теме «мистической обиды», тяготящего самого Поплавского ощущения, что Бог виноват перед людьми за смерть. «Я раньше всего дорожу своей силою судить Бога, и за это сам буду судим и расплачусь», – пишет Поплавский в письме, датированном сентябрём 1932 г. [1, 236]. Обида на Бога – частый мотив в наследии Поплавского. Эта нота звучит то мощно и отчаянно («Оттуда, куда я поднялся (или опустился), что я могу сказать против Бога? Да, против! Ибо мука мира глубока» [1, 106]), то саркастически («Бедный неудачник. Дав жизнь, не смог сделать людей счастливыми и сам сделался несчастным» [1, 179]), то в тоне печальной жалобы («Куда Ты меня завёл? Лучше умереть» [1, 113]) или почти нежного упрёка, «любящей обиды за смерть» [1, 264], за то, что нетерпеливой душе кажется отсутствием ответа на молитву: «Никогда ещё так темно не было между Богом и мною... упорные молитвы без толку, однообразная жвачка, упрёк Богу, обида на Него. <...> Страшный, ужасающий, холодный, яркий мир вокруг: всё как будто сделано из железа, из замёрзшего кала, всё выдуманно, вылеплено назло. Какое уродство – живой, ходячий, бесполезный упрёк мне... и Богу» [1, 112], «Кто знает, сколько мне Бог уже стоил, сколько я уже лишился из-за Бога, чтобы под конец лишиться и Бога» [1, 183]. Поплавский не может примириться с тем, что Бог так далеко от человека, не может представить Бога обвиняющим, карающим, судящим. Первая ипостась Троицы для него – едва ли «Отец»; во всяком случае, он чувствует себя Его пасынком, покинутым без вины. Не человек должен оправдываться перед Творцом, а Творец – перед своим творением, обречённым Им на муки; и если человечество движется к катастрофе, если страдания окажутся напрасными, Бог должен во исполнение взятой на Себя ответственности за вызванный Им из небытия мир погибнуть вместе с ним: «Не Бог ли ещё перед человеком виноват, не Ему ли оправдываться? Не Бог ли погибнет в конце от раскаянья, если мир погибнет? <...> Не человеку должно быть страшно, а Богу страшно на небесах за то, куда идёт мир»

[1, 267]. «Грозный» Бог «на небесах» «не способен возбудить любовь, ибо “вполне благополучен”»; вероятнее всего, Бог на небесах – вообще выдумка не понимающего Его человека, а подлинный Бог «на земле... в нищете Господней, в грязи Господней и в отвратительности Господней, в венерологической лечебнице, в Армии спасения» [1, 267].

Страдающий Бог – страдает не во искупление греха человека, не во имя человека и даже не *вместо* него, а *вместе* с ним, в противном случае он всё равно оказался бы «над» человеком. Распятие не только мистически, но и *исторически* продолжает жертвенное «падение». Христос представляется Поплавскому не только жалеющим, но и жалким – другой Бог не имел бы права на жалость к человеку. Мотив «жалкого и жалостливого» Христа во всех почти отталкивающих подробностях быта парижского клошара – хоть и не самый частый, но по значению один из главных (и, добавим, – вызывавших наибольшее неприятие современников) и в прозе, и в лирике Поплавского: «Разве Христос, если бы он родился в наши дни, разве не ходил бы он без перчаток, в стоптанных ботинках и с полумёртвою шляпой на голове? Не ясно ли Вам, что Христа, несомненно, во многие места не пускали бы, что он был лысоват и что под ногтями у него были бы чёрные каёмки?» («Аполлон Безобразов» [4, 11]); «Дождик прошёл, блестит мостовая // Христос в ботинках едет в трамвае» [3, 35].

Даже Столярова, которую трудно упрекнуть в ханжестве, отвечая на вопрос А.Н. Богословского о характере религиозности Поплавского, отметила, что её «иногда... коробили его слова о Христе (“худосочном, беспомощном” и т. д.)» [1, 76]. Справедливости ради следует признать, что и сам Поплавский не раз «соблазнялся о Христе» совершенно в духе «эстетики стоицизма». Большая дневниковая запись от 10.10.1932 г. открывает всего повествует об этом. «Я тяжёл, как свинец, мягок внешне, как он, и, как он, тяжёл и равнодушен ко всякому притяжению. Мне в меру холодно, как сухою осенью; я здоров, крепок, как профессиональный атлет¹⁰. Мне стыдно в этом признаться, но даже в Иисусе я не вижу ничего привлекательного. Ибо боль Его, всегда растущая, есть ли это жизнь, достойная того, чтобы всех ввести в неё? Ибо Он любит, но и Он не знает, что такое счастье, и Он не знает, чему научить тех, кто к

¹⁰ «Поплавский всю жизнь колебался между христианским идеалом святости и греческим идеалом стойков. <...> “Аполлонийское” начало выражалось, в частности, в любви... к спорту, в его воспевании “умного тела” и физической силы» (Менегальдо Е. Частное письмо Бориса Поплавского [1, 9]). Близко знавшие его люди отмечали эту двойственность: «Для меня всегда было тайной это сочетание. <...> Охотно, радостно бросался при мне в схватку матросов около Лаванду, охотно задирали. Говорил, что когда-то был тщедушным интеллигентом, но не перенёс этого позора, стал регулярно упражняться <...>. Какой-то комплекс физической неполноценности он преодолел» (Н. Столярова [1, 76]). Из дневника Поплавского (1931): «Нет такого второго, более “физического” человека, чем я. Тело для меня – Божественное откровение души, явление её» [1, 68].

Нему обращаются... обливаясь слезами, только утешить... <...> Мне даже стыдно немного страдающего Иисуса» [1, 107]. В «жалости» Поплавскому мало самой «жалости»; жалость сама по себе не может стать оправданием бытия. Отвергает он и оправдание воскресением, победой над смертью – во-первых, потому, что этим опять же разрушается единство Бога и человека («жизнь только потому и трогательна, что бессмертие души не очевидно <для человека>» [1, 91], а раз так, оно не должно быть очевидным и для Бога, который хочет быть рядом с человеком), во-вторых, потому, что бессмертие тоже не окончательный ответ о смысле. Человек, получивший вечную жизнь, но не знающий, чем её заполнить, обретёт только новое страдание, и на этот раз без предела, поставленного смертью. Воскресение *само по себе* в ценностной иерархии Поплавского – также величина отрицательная, тут автор, скорее всего, полностью солидарен со своим героем, Аполлоном Безобразовым: «– Знаете ли вы, что Лазарь сказал, когда Христос его воскресил? <...> Он сказал “merde”. – Почему? – спросил я в изумлении. – Да, видите ли, представьте себе, что вы порядком намучились за день, устали, как сукин сын, и только что вы освободились от бед, только что вы задремали, закрывши голову одеялом, как вдруг грубая рука трясёт вас за плечо и голос кричит: “Вставай”. И вам, слипшимися глазами смотрящему на отвратительный свет, что другое придёт вам в голову сказать безжалостному мучителю, как не это – “merde”?..» [«Аполлон Безобразов», финал первого варианта (гл. 28. In mare tenebrum). 1, 377]; «А зачем это жить вечно? Понял себе, возрадовался, пожалел всё, и вон из музыки, разве можно вечно слушать симфонию? Думается, наоборот даже, чем острее она, тем меньше времени её можно вынести. Ибо за прекрасным до счастья таится прекрасное до боли, понять которое – погибнуть» [4, 34]. В совпадении взглядов автора и героя убеждает то, что в наиболее близких к исповеди из всего, написанного Поплавским, «Автоматических стихах» ощущение «нелепости» возвращения к жизни и «ужаса» счастья после пережитой и познанной гибели передано ещё сильнее, хотя внешне бесстрастнее, чем в романе:

Карты счастья и карты печали
Тихо с неба падали в окно
Но никто не наклонялся к жизни
Все закрыв глаза смотрели вдаль
Всё там было тихо и просторно
Все страдали от соседства звуков
Как ужасно к счастью просыпаться
Как нелепо к жизни возвращаться... [3, 53].

Оправданием вечной жизни может быть только счастье в ней человека, причём счастье, не сводящееся к «позорной радости». И тут опять возникают противоречия. Возможно ли счастье без потери памяти, без забвения земной жизни и «возлюбленных», на которое человек, безусловно, не может и не должен согласиться? Очевидно, невозможно, по-

тому что сохранится память о муках. Наконец, возможен ли рай, если не упразднится ад, и «как вообще кто-нибудь сможет в раю райское блаженство вкушать, если в бездне ада останется хоть один грешник» [1, 267]? Каким должно быть счастье, чтобы не сводиться ни к «пошлomu удовольствию», ни к «позорной радости», сохранить память о страданиях и своих, и ближнего, совмещать «райское блаженство» со зрелищем мучающихся в аду, знание гибели – с знанием воскресения? Поплавский находит ответ на этот вопрос, который кажется юродством, но на самом деле единственно возможен при заданных условиях. Это счастье есть счастье жертвы, в котором *воскресение и гибель сливаются в один перманентный акт*. В жертве преодолевается и метафизическое одиночество человека, и раздирающее его противоречие между личностью и тяготением к коллективной, родовой жизни. «Индивидуальное» и «родовое» сливаются воедино, ибо личность, с радостью принося себя в жертву другому, тем самым в высшей степени реализует себя: «Счастье, счастье в жертве» [1, 107], «Христос делает жертву личностью лёгкой – сладкой даже» [1, 168], «Христос рождается в семье и на войне. В жертве за возлюбленную, в заботе о детях, в гибели за род на поле брани» [1, 168]. В чём-то это очень близко пафосу Достоевского¹¹, особенно его знаменитой дневниковой записи («Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?»), где выход человека из самости, растворение «я» в другом рассматривается как конечный пункт и индивидуальной, и всеобщей истории (с точки зрения которой человек, какой он есть сейчас, на земле, «существо переходное»). Однако то, что отличает Поплавского от Достоевского и сближает с Ницше, – убеждение, что человек может осуществить «переход» именно здесь, *на земле*, в границах своей посюсторонней жизни – в акте падения-жертвы. Для Достоевского полная жертва своим личным «я» под силу только Христу. Для Ницше и вслед за ним – Поплавского *Бог способен на такую жертву именно постольку, поскольку становится человеком*, может быть, в ущерб своей божественности (Христос) – и в человеке, в акте жертвы, вновь становится богом.

Жертва *Я*, гибель *Я* – то, что придаёт смысл и смерти, и воскресению, и вечной жизни. Именно момент гибели, который есть вечность, потому что это последний момент, ещё осознаваемый *Я*, – счастье «нового азона». «Христос толкает душу к жертве, к самому трудному, обе-

¹¹ Достоевский для Поплавского – такой же поворотный момент в истории развития личности, как Сократ, только с иным знаком. Именно Достоевский ответил на «гамлетовский» вопрос – «быть или не быть?», по сути, вопрос теодицеи («за» или «против» бытия – следовательно, «за» или «против» Того, кто вызвал бытие к жизни). «В лучших книгах тема очищающей ночи появилась давно, ещё у Еврипида, а потом в “Гамлете”»: человек добровольно ищет страдания. Зачем? До прошлого века этого не понимали. С Достоевским что-то прорвалось и сдвинулось <...>. Секрет Достоевского в том, что, может быть, страдание и есть иллюминация или последний этап перед очищением, где душа почувствовала, что... освобождения не наступит, пока существует “я”» [1, 230].

щая воскресение... но ведь не единовременна жертва, следственно, не единовременно и воскресение», «для христианина смерть есть постоянное мистическое состояние гибельной жертвы отказа и забвения себя» [1, 168], «если смерть постоянна, то и воскресение постоянно, перманентна гибель, перманентно и спасение. Но в чём заключается событие Христу после согибели Ему? В... любви, в сопричастии Его соборной... жизни, путь к вступлению в коею есть Смерть-жертва» [1, 169].

Для человека «адамистического аэона» невозможно представить Бога слабого, открытого жалости, Бога-«неудачника». Великий Бог, вызывающий страх, недоступный пониманию, «на высоте», «в дали», понятнее древнему сознанию. Человек с таким сознанием скорее готов примириться с тем, что Бог жесток и для Него не существует «морального оправдания», чем признать близость Его себе. Вот почему в недрах древнего сознания вызывает богоборчество, которое не есть отрицание Бога, но лишь отрицание той системы законов и правил, которую под видом богоданных на самом деле установил себе сам «адамистический человек», уклоняющийся от ответственности «превзойти себя» и перекладывающий её на Творца. «Отсель законное состояние древнего человека есть страх, чувство онтологической неправоты. Отсюда сомнение во всём – еkkлeзиастичность и титанизм, как спор с Богом-мучителем» [1, 171]. Этот спор, однако, плодотворен, потому что преодолевает страх; «Не пройдя через пустыню отрицания, человек был бы осуждён на вечное несовершенство, пребывание в сумерках... полуверы-полулицемерия, как сладкогласный Жуковский или Ламартин» [1, 232]. Однако в споре с Богом есть опасность «застрясть» на отрицании. Человек должен перестать бороться с «великим Богом», которого на самом деле нет, *потому что Он не такой*. Вот почему крик ницшевского «безумца» о смерти «великого существа» [5(1), 592-593] освобождает человека от отрицания и открывает перед ним новый «аэон» – не «страха Божьего», но любви.

Разрешив вопрос моральной реабилитации Бога, который, «умирая от сострадания к человеку», умирает и как «великое существо» или «Мучитель», Ницше, по мнению Поппавского, поставил самый трудно-разрешимый для «аэона Христа» вопрос о возможности счастья. Если Бог действительно «страдающ» и «благостен», если «глубокая “бездонная” горестность мира» [1, 174] переживается Им ещё более остро, чем она переживается человеком, то страдание – «общая и первая посылка метафизики». А раз так, то, «по полному усвоению <христианства> организмом», в мире, который в древнюю эпоху делился на «удачных» и «неудачных», «счастливых» и «страдающих», «несчастные продолжают быть несчастными, а счастливые не могут... уже быть таковыми, ибо сердце их отравлено состраданием. Не отравлено, скажете Вы. Но тогда речь идёт о скотском самодовольстве доморальных существ» [1, 174]. Человек начала «нового аэона» несчастлив вдвойне, потому что, пере-

став быть «доморальным существом», он вместе с тем ещё не развился до стадии «превзошедшего Я», не умеет состраданием охватить всех, в то же время тщась сделать это. Он чувствует недостаточность помощи одним любимым, пытается обратить любовь на всякое существо, но быстро истощается. «Новому человеку» мешает и несовершенство ближних, не умеющих принять любовь, – что неудивительно, ведь вхождение в «новый азон» и их лишает понятного и естественного счастья-радости («“Себя самого приношу я в жертву любви своей и *ближнего своего, подобно себе*” – так надо говорить всем созидающим») [5(II), 64]).

Именно в акте жертвы, гибели-воскресения, как помним, открывается для Поплавского возможность примирить счастье и страдание. Но такое решение проблемы оказалось своего рода метафизическим тупиком. Против подражания Богу в страдании и неудаче, отрицания радости, устремления (и побуждения других) к падению как *постоянного состояния* сопротивляется сама «человеческая, слишком человеческая» природа. В дневниках часты проговорки о возможной ошибочности такого пути, в то время как другого, по-видимому, нет. «Понимал ли он <Христос>, чего он лишает счастливых, что после него невозможно уже будет радоваться, и если он ошибся и всё это тщетно, как дорого нам обойдётся его ошибка» [1, 175]. Всё чаще наступает изнеможение от перенапряжения сил: «Бог не запретил обходиться без его <друга> любви и ненавидит только действующего с холодным сердцем <...>. В сердце ни капли жалости, ни капли любви, ни капли сочувствия ни к кому на свете, разве что к деревьям... что делать, если я не моральный человек и не ценю личных отношений, и мне ничего не нужно, кроме молчания, неподвижности, стеклянного звона логических сфер, “боксёр с глазами астронома” <...>. Отчаянье, отчаянье в сухости и пустоте своего сердца, до того, что вдруг возмущён: да, я таков, таков, таков, и это надо понять и раззнакомиться, изгнать меня из среды живых» [1, 210]; «Всё вокруг горячее, пыльное ничто. Ни друзей, ни любви, ни среды» [1, 114].

Один из наиболее напряжённых диалогов романа «Аполлон Безобразов» (изменён в окончательной редакции) интересен тем, что о «счастье гибели» говорит Безобразов, противопоставляющий «неудачнику» Христу «героический стоицизм» Эпиктета, отрицающий жалость как начало, мешающее «интенсификации боли» и раскрытию «смысла» – любви, в то время как рассказчик, защищая Христа, выносит «моральный приговор» Богу за несовершенство мира, в котором есть страдание и смерть. Таким образом, перед нами *два alter ego* автора, вернее, *одно* расщеплённое сознание, причудливо перемешивающее свои же собственные «Pro et Contra»: «Зачем он <Христос> нарушил благопристойность и плакал? Не была ли его смерть вообще неприличная человеческая сторона его жизни. Всякая неудача есть позор. О ней следует молчать, как о карточном проигрыше. <...> Почему он не улыбался на кресте и не стыдился своей смерти, как отрывки...? – Ну допустим, что страдания Христовы ему ничего не стоили..., – соглашался я, – а страда-

ние маленьких и слабых? Да и как вы вообще можете защищать совершенство мира? Подумайте! Разве вам не ясно, что даже если вы были бы творцом мира, вы создали бы его много нежнее и счастливее, может быть, даже красивее, а его нечто побольше человека создавало! – Да откуда вы знаете, – как будто возмутился вдруг Аполлон Безобразов, – что цель мира заключается в счастии людей или в красоте, да сами вы можете ли вынести зрелище чужого счастья и не предпочитаете ли ему явно возвышенную трагедию и благородную гибель? <...> Если бы я создавал мир, я, вероятно, создал бы его ещё более трагическим <...>. Разве сами вы не презираете загробную жизнь, ибо мысль о ней лишает ваши земные испытания всякой реальности и делает их корыстными. <...> Но что-то не позволяет интенсифицировать муку мира и тем приблизить её раскрытие, постигание её смысла. И это что-то есть жалость. – Раскрытию какого смысла? <...> – Смысла любви, ибо это любовь породила мир» [1, 378-379]. «Первой любовью», любовью Творца, был порождён и Дантов Ад – ассоциация, достаточно частая в лирике Поплавского, чтобы не присутствовать и в этом случае.

В мировоззренческую «бездну» Поплавский попадал не раз. Отвернувшись от «неудобных» вопросов, жертвуя истиной ради того, чтобы выйти на твёрдую почву, был неспособен. Разрешение же очередного противоречия тут же порождало новое. Кризисы и философские тупики при такой напряжённой – до пограничных состояний – жизни духа были неминуемы. Следы одного такого преодолённого кризиса – запись 1922 г. Начало её – признание в двух пороках («Я был активным нигилистом» – «...я был кокаинистом»), имеющих общий корень: *сознательный страх смерти*, не эгоистическое чувство сохранения своего «Я» и не физиологическое чувствование жизни как «маленького удовольствия для дня и маленького удовольствия для ночи». Этот страх – потеря смысла, отсутствие целеполагания, «возможности некоего свершения», влекущие за собой отвращение к жизни и сжигание её в «беспрерывной нервной судороге». «Подобно многим здоровым юношам больного человечества», признаётся Поплавский, он был «весёлым мертвецом», «оставленным в лодке» наедине с сидящими напротив «зумопомешательством и смертью» [1, 137]. Мировоззренческий кризис был связан с тем, о чём заявляет Безумец у Ницше – кризисом веры в «старых богов». Через Ницше и пришло исцеление – пересказывая притчу «О призраке и загадке», Поплавский явно отождествляет себя с юношей-пастухом, по крику Заратустры откусившим голову змее, а Ницше – с пророком, подавшим совет.

В чём он – совет Заратустры? Для Поплавского центр «Заратустры» – «встреча его с великим врагом, духом тяжести», который символизирует «великий холод храбрых сердцем, великое зачем, космическое уныние (Мартин Иден, Печорин, Байрон)» [1, 139], то есть отсутствие цели с того момента, как оказалось, что все прежние боги «из папьемаше». Обесмысливание вызывает гнетущую бездеятельность; её раз-

витое «нравственное чувство» вынести не может и потому оказывается «над краем пропасти». «Сбывалось... пророчество Ницше: лучшие мои, вам должно становиться всё хуже... лучшие из вас должны погибнуть, ибо так преодолагает человек себя» [1, 37]. Но чем могла помочь эта констатация того, что «человеческое страдание – самое глубокое» [5(II), 112]? Между тем именно это открытие Ницше стало толчком к тому, что Поплавский «почувствовал, что не всё во мне хочет умереть... из безумной чёрной напряжённости сверкнула молния Евангелия – я должен ещё жить!» [1, 138], в результате возникло новое ощущение жизни, впоследствии оформившееся в изложенную выше систему взглядов. По-видимому, ощущению забрезжившего света способствовало то, что после чтения Ницше Поплавский *понял себя самого как «человека превосходящего»*, необходимую ступень развития от выделившейся из Плеромы «жертвенной монады» до существа «нового азона». Понял (хотя смог ясно изложить только в 1930-е) и цель, придающую смысл жизни «лучшим сынам» промежуточной между Адамом и Христом эпохи: если невозможна деятельная, спасающая любовь-жалость ко *всем* страдающим, возможна любовь-понимание хотя бы к *подобным* осознающим своё время как эсхатологическое «высшим людям, трём, четырём, пяти» [1, 138].

Трагедия Поплавского – трагедия максималиста, принимающего совершенство только на уровне святости, любовь – только на уровне всемирной любви, жертву – на уровне окончательной гибели. Очень характерна для него мысль о том, что не следует, «входя в Христову Жизнь, искать жизни... это род религиозного эгоизма» [1, 169] – «религиозным эгоизмом» названо здесь стремление христианина к личному спасению! «Неэгоистичный» Бог Поплавского неминуемо должен был отказаться от всякого служения Ему человека во имя служения человека ближнему (и это, по мнению автора, лучше всех христианских конфессий понял православие): «Тем оригинален завет Христов, что он созерцанию и молитве противопоставил жалость к людям и служение им. Не к Богу, а к страданиям человека должно быть обращено внимание христианина, и может быть, даже нет времени молиться, а не то что философствовать, трудиться и служить надо страждущим» [1, 164]. Но раз так, Бог должен быть непременно *страдающим от сострадания*, несчастным и униженным как самое несчастное и униженное из Его созданий, а «высший человек», превосходящий свою человеческую природу, постигающий «нового Бога» и «со-гбнувший» с Ним, – страдающим вдвойне.

И вот тут «мистическая абсолютная жалость» обращается на «высшего человека», отныне – самое страдающее существо. Только один путь снова стать счастливым остаётся ему – превратить само страдание в счастье жертвы, но и этот путь для «переходного» «высшего человека» закрыт, пока всё человечество не станет сонмом со-гбнувших и со-воскресающих. Испытывать счастье жертвы сейчас – значит отделиться от тех, кто ещё не осознаёт страдание как счастье и не знает жертвы.

«Спасти хотя бы счастливых, приспособленных к жизни, сострадая им, их одиночеству, их гибели от сострадания, [понял] Ницше. Вся дрожащая, звенящая цыганская нота его пения была в сострадании этому высшему человеку, поедаемому состраданием» [1, 174-175].

Наталью Столярову спросили, кто был любимым композитором Поплавского. « – Вагнер, может быть? <...> – Почему-то сомневаюсь, чтобы торжественный Вагнер был его любимым композитором. Ни разу не говорили о музыке. Любил цыганские и русские романсы» [1, 76]. Такой вот «дух музыки».

На этой точке «роман с Богом» прервался – для взгляда извне. Далее можно только догадываться. Возможно, раздвоенность между «адамистическим» («аполлоническим») и «новым» человеком *в себе самом* была преодолена, и тогда общая с Сергеем Ярхо смерть была действительно *со-гибелью*, сознательной жертвой слабому, страдающему, судорожно агонизирующему существу. Вполне вероятно, что на пути «через пустыню» повторился кризис веры, ощущение метафизического тупика ещё более усилилось, дальше отчаяния – до апатии, и победил соблазн «остаться в лодке наедине с помешательством, смертью» и кокаином. А может быть, был третий путь, какие-то вехи которого можно углядеть в воспоминаниях современников, последних дневниковых записях, перекликающимся с ними в некоторых эпизодах романа «Домой с небес». «26.6.1935. Тёмная Ночь есть передняя Бога. <...> Кто её не сумел в себе раскрыть, проваливается вдруг в неё, умирая, потому что весь мир, с его цветами и стульями, сделан, соткан из беспричинной тоски греха» [1, 114]. «Земля не приняла меня. – Ну так, значит, обратно на небо? – Нет, Аполлон, ни неба, ни земли, а великая нищета, полная тишина абсолютной ночи...» [4, 429-430]. Татищев – со стороны – видел финал так: «Музыка преодолена. Последние стихи сжаты, обнажены, голы <...>. Он уже не пишет стихов, ещё пишет прозу... близок к тому, чтобы и от этого освободиться. Нищим должен предстать человек перед Христом. <...> Так трагически в “ничто” вылился этот длительный “роман с Богом”» [1, 236].

Когда-то Поплавский записал в дневнике: «Вверх и вверх, еле вижу самого себя, мёртвое опустошение последней решимости: ou Dieu, ou rien» [1, 112].

Литература

1. Поплавский Б.Ю. Неизданное. М., 1996.
2. Поплавский Б.Ю. Стихотворения. Томск, 1997.
3. Поплавский Б.Ю. Автоматические стихи. М., 1999.
4. Поплавский Б.Ю. Собр. соч.: В 3 т. М., 2000. Т.2: Проза.
5. Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. М., 1998.
6. Шаламов В. Левый берег: Рассказы. М., 1989.
7. Аввы Исаака Сирина слова подвижнические. М., 1993.

IV. ПЕРСОНАЛИИ

А.М. Люксембург

Творческие игры Владимира Набокова: литературные мистификации 1920-1930-х гг.

Общеизвестно, насколько резко высказывались о Набокове Адамович и критики альманаха Ч. Одна из причин непонимания ими творческой и жизненной позиции писателя связана с нераспознаванием важной её составляющей – пристрастия к игре.

Отталкиваясь от идеи Л.И. Вольперт [2], можно отметить существование типа писателя-игрока, для которого *поведенческая игра* органична: Стерн, Рихтер, Байрон, Пушкин, Стендаль, Гейне, Кэрролл, Набоков. Стендаль, например, сумел превратить в мистификацию собственную смерть: заветал выгравировать на гробнице Монмартрского кладбища загадочную надпись: Arridgio Beyle, Vilanese, visse, scrisse, amò [Арриджо Бейль из Милана. Он жил, писал, любил].

Мистификация не случайно оказалась одним из приёмов, активно использовавшихся Набоковым в борьбе с литературными противниками. Одна из первых направленных против них игровых мистификаций – пьеса «Скитальцы», опубликованная в недолго просуществовавшем альманахе «Грани» (Кн. 2. Берлин, 1923). Пьеса была выдана за вольный перевод драмы никогда не существовавшего поэта и драматурга Вивиана Калмбруда «The Wanderers» (Лондон, 1768. Трагедия в 4-х д. Перевод с английского Влад. Сирина). На обложке альманаха имени Калмбруда нет, но нетрудно заметить, что оно значится среди имён других авторов. Что касается Калмбруда, то это пример характерных для Набокова анаграмм: другие его обличья – Вивиан Дамор-Блок, Вивиан Даркблум (Vivian Darkbloom), барон Клим Авидов и Адам фон Либриков.

Э. Филд, характеризуя пьесу, пытается увязать её с подлинным произведением, сентиментальной пьесой «Братья» (1768) англичанина Р. Камберленда, хотя и оговорил, что Набоков не был с ней знаком [11, 74]. И. Толстой находит аналогию Филда бесплодной: по его мнению, «в 1920-е гг. Набоков был занят не игрой в литературные переклички, а прямым выражением ностальгических чувств – в данном случае с использованием английского романтического колорита» [8, 19]. Повидимому, можно оспорить мнение и отечественного исследователя: Набоков *был занят игрой*, но это была своеобразная *ролевая игра*. Формировалось игровое поведение писателя, складывался его мистификационный стиль.

В драме «Скитальцы» повествуется о том, как случайно встречаются братья Эрик и Роберт Фаэрнет, за много лет до того покинувшие родной дом. Один из них, Роберт, стал разбойником, другой, Эрик, – странником. Братья с трудом узнают друг друга, после чего начинают носталь-

гически вспоминать былые мечты и сверять их с мечтами нынешними. Дочь трактирщика Сильвия может спасти одного из братьев, а то и обоих, или же стать виновницей их ссоры.

Показателем того, что набоковская мистификация удалась, стало то обстоятельство, что его отец, В.Д. Набоков, поверил, будто «Скитальцы» – «действительно перевод, и высказал опасение, как бы сын не потратил зря время, занимаясь такими пустяками из чистой любви к литературе». Вердикт Б. Бойда таков: «Если бы “Скитальцы” действительно была написана английским поэтом XVIII или начала XIX в., она, конечно же, не заслуживала перевода, но как упражнение в литературном перевоплощении русского поэта XX в. она, несомненно, оставляет яркое впечатление» [1, 223]. По утверждению А. Зверева, Набоков «обманул доверчивых рецензентов» [3, 116], хотя, по-видимому, и не всех. Так, Филд приводит цитату из одной рецензии (к сожалению, источник не указан), автор которой отмечает, что ему не знаком Вивиан Калмбруд и что остаётся лишь принимать на веру, будто подобный драматург существует, а текст, помещённый в альманахе, является переводом его сочинения. Рецензент высказывает мнение, что, пока известен лишь первый акт трагедии, преждевременно высказывать однозначные суждения о ней [11, 73].

Тенденция к мистификационным играм, направленным против враждебно настроенной критики, усилилась у Набокова после того, как завязался перманентный конфликт с редакцией альманаха Ч. Пятого июня 1931 г. газета «Руль» опубликовала поэтическую мистификацию «Из Калмбрудовой поэмы “Ночное путешествие” (Vivian Calmbrood’s “The Night Journey”)». Воскрешённый вновь Калмбруд теперь перемещён в другую эпоху: судя по упоминанию Вордсворда, поэма может быть датирована началом XIX в. В ней повествуется о том, как поэт едет в Лондон на дилижансе и слушает рассуждения некоего попутчика, толстого господина «в очках, в плаще, в дорожном пледе», касающиеся изменений его поэтических пристрастий. Служение музе сперва проявлялось в лирической поэзии, затем – в сатирической; в конечном счёте и в последней отпала необходимость:

Не воспевать же, в самом деле,
как за крапленую статью
побили Джонсона шандалом? [6(III), 669].

Иначе говоря, нет смысла клеймить Г. Иванова («Джонсон» – английский аналог его фамилии) за разносную рецензию в Ч, поскольку тот ничтожностью своей не заслуживает столь сильных эмоций. Да и вообще поэт предпочитает увести музу подальше от злобы дня, слишком для неё неприглядной. Это вовсе не означает капитуляции: музе живётся «весело», «привольно»: она «идёт, молчит, не обернётся, / хоть пристаю к ней иногда / сомнительные господа» [6(III), 669]. Поэт даёт резкую отповедь своему главному недоброжелательно-критику:

К иному критику в немилость
я попадаю оттого,
что мне смешна его унылость,
чувствительное кумовство,
суждений томность, слог жеманный,
обиды отзвук постоянный,
а главное – стихи его.
Бедняга! Он скрипит костями,
бренча на лире жестяной;
он клонится к могильной яме
адамовою головой... [6(III), 669].

Для уничтожения литературного противника Набоков прибегает к каламбурю: «адамовая голова» – череп, но вместе с тем возникает и легко узнаваемая аллюзия на Адамовича. К тому же о предреволюционных стихах последнего высказывалось мнение, что они «ассоциируются с акмеистическими поисками прозрачного адамического языка» [10, 217].

Калмбруд выслушивает до конца повествование поэта-попутчика и, когда первые лучи солнца проникают в дилижанс, узнаёт его имя.

Тут я не выдержал: «Скажите,
Как ваше имя?» Смотрит он
и отвечает: «Я – Ченстон».

Мы обнялись... (ССРП, т. 3; 670)

Как отмечает Бойд, «своей последней строчкой Сирин приглашает в союзники Пушкина (который выдал гениального “Скупого рыцаря” за перевод из некоего вымышленного им Ченстона) и выступает... против самого Адамовича – утверждавшего, что пушкинское гармоническое искусство более не актуально в усложнившемся мире». Вместе с тем в этом объятии ощущается и намёк на союз с единомышленником В. Ходасевичем: «Набоков своим “Я – Ченстон” давал понять, что он будет бороться вместе с Ходасевичем под знаменем Пушкина» [1, 433].

Не ограничившись газетной публикацией, Набоков прочёл «Ночное путешествие» в Клубе поэтов, причём предварил прочтение рассказом о нескольких вымышленных эпизодах из жизни Калмбруда. Позднее он, впрочем, эту мистификацию раскрыл.

В начале декабря 1931 г. Набоков дописал рассказ «Уста к устам», который предназначался для газеты ПН. В этом произведении повествуется о некоем Илье Борисовиче, одиноком пожилым вдовце и директоре фирмы, который к тому же является писателем-дилетантом. Им овладевает желание во что бы то ни стало сочинить роман, и едва бездарное творение обретает контуры, как к его автору начинают подольщаться сотрудники еле сводящего концы с концами литературного журнала. Их цель очевидна: выудить деньги на продолжение издания. План незадачливых издателей имеет успех, и в компенсацию они помещают в очередном номере микроскопический отрывок из труда Ильи Борисовича – всего три странички. Тем временем герой из случайно подслушанного в

фойе театра разговора узнаёт, что редактор журнала ни во что его не ставит и что его одурачили. Первая реакция смятения подталкивает уязвленного графомана к бегству: хочется бежать неведомо куда от «чего-то стыдного, гнусного, нестерпимого». Но желание печататься оказывается сильнее.

Рассказ основан на вполне реальном факте. Когда Ч оказались на грани финансового краха, главный редактор альманаха Оцуп вместе с Адамовичем и Ивановым стали беззастенчиво льстить весьма активному литератору-графоману А. Бурову, рассчитывая за счёт его финансовой поддержки продлить жизнь издания. Следствием этого стал выход в свет пятого номера альманаха с фрагментом буровского текста, занимавшим всего три листа и завершавшимся словами «продолжение следует».

Газета ПН приняла набоковский рассказ к публикации, но описанная неприглядная история была довольно широко известна в среде литераторов Русского Зарубежья, и потому не удивительно, что в последний момент один из сотрудников газеты распознал подоплёку и набор был рассыпан. Газета не хотела втягиваться в распри, которые неизбежно вызвали бы дополнительные осложнения. Набоковский акт литературной мести не слишком добросовестным критикам не удался, и публикация рассказа оттянулась на 25 лет – до выхода в свет сборника «Весна в Фиальте».

Тем не менее информация обо всей этой истории достигла обычными в таких случаях каналами редакции альманаха и побудила Оцупа, Адамовича и Иванова к контрдействиям, которые, по их замыслу, должны были повлиять на общественное мнение и помочь им сохранить лицо. Повесть Бурова частями печаталась в нескольких книгах Ч, кроме того, там же появилась и хвалебная рецензия на его книгу. Флирт с Буровым продолжался до последних дней существования альманаха, и только в последней – десятой – книге Адамович напечатал рецензию на автора-спонсора, в которой Бойд обнаруживает «честную и сокрушительную критику буровского стиля» [1, 437]. В данном случае суждение Бойда несколько удивляет: едва ли так уж «честно» печатать формально справедливый разнос автора-графомана, которого ранее тот же критик ретиво поощрял ради необходимых для издания финансовых вливаний.

Самая знаменитая набоковская мистификация, появившаяся в связи с борьбой с Адамовичем и бывшими сотрудниками уже переставшего выходить альманаха, связана с именем вымышленного поэта Василия Шишкова. Под этим псевдонимом Набоков отправил в СЗ три стихотворения: «Мы с тобою так верили в связь бытия», «Поэты» и «Отвяжись, я тебя умоляю», – где были опубликованы в 1939 г.: «Поэты» – в кн. 69, два других – в кн. 70 и тоже под псевдонимом, хотя к этому времени Набоков уже раскрыл шишковскую мистификацию. Мотивы писателя-мистификатора, на первый взгляд, очевидны, тем более что в конце жизни, в сборнике «Poems and Problems» (1970), в примечании к стихо-

творению «Поэты», он предложил объяснение данному факту: «Это стихотворение, опубликованное в журнале под псевдонимом “Василий Шишков”, было написано с целью поймать в ловушку почтенного критика (Г. Адамович, *ПН*), который автоматически выражал недовольство по поводу всего, что я писал. Уловка удалась: в своем недельном отчете он с таким красноречивым энтузиазмом приветствовал появление “таинственного нового поэта”, что я не мог удержаться от того, чтобы продолжить шутку, описав мои встречи с несуществующим Шишковым в рассказе, в котором, среди всего прочего изюма, был критический разбор самого стихотворения и похвал Адамовича» [7, 319-320]. Эту версию точно репродуцирует «официальный» биограф Набокова [1, 589]. Высказывалось также мнение, что наиболее значительное из трёх – стихотворение «Поэты» – связано со смертью Ходасевича, «подхватывало чистую ноту, звучащую у мёртвого друга. Выходит также, что это издёвка над общим литературным врагом Адамовичем» [5, 380]. В подобных рассуждениях есть определённый резон, в чём можно убедиться, обратившись к тексту:

Пора, мы уходим – ещё молодые,
со списком ещё не приснившихся снов,
с последним, чуть зримым сияньем России
на фосфорных рифмах последних стихов.
<...>

Сейчас переходим с порога мирского
в ту область... как хочешь её назови:
пустыня ли, смерть, отрешенье от слова,
иль, может быть, проще: молчанье любви.
Молчанье далёкой дороги тележной,
где в пене цветов колея не видна,
молчанье отчизны – любви безнадежной –
молчанье зарницы, молчанье зерна [6(V), 417-418].

М. Шраер также отмечает дань памяти Ходасевичу, особенно в двух последних четверостишиях: при этом «Набоков использует в русском оригинале многоточия, чтобы подчеркнуть грань того, что невозможно выразить словами» [10, 218]. Однако в целом он предлагает иной вариант объяснения мистификационной затеи. По его мнению, «вся блестящая затея с “Василием Шишковым” была задумана Набоковым не просто как отчаянный акт мщения за то, что его игнорировали как поэта, но, скорее, ради здоровой конкуренции. В ходе мистификации он надеялся доказать свои поэтические достоинства даже тем, кто отрицал их а priori. Три стихотворения, которые я... [рассматриваю] как цикл “Василий Шишков”, входят в число лучших стихов Набокова» [10, 215].

Итак, цель Набокова:

- обмануть Адамовича,
- высказаться об умершем друге и сподвижнике Ходасевиче,
- доказать значимость собственного поэтического творчества.

По-видимому, в этот список стоит внести и очевидные дополнения:

- Набокова захватывает сама стихия мистификационной игры,
- он демонстрирует, что мастерство поэта-игрока выше догматических схем, доминирующих в сознании критика.

Все пишущие на данную тему обычно отмечают, что шишковская мистификация Набокова находится в причинно-следственной связи с более ранней аналогичной мистификацией Ходасевича [1, 494, 589; 5, 327; 10, 221]. Девятого февраля 1936 г. в зале на улице Лас-Каз состоялся совместный вечер Ходасевича и Набокова. На нём Ходасевич выступил с чтением «Жизни Василия Травникова», в которой повествовалось о жизни и творчестве поэта, старшего современника Пушкина. В своём эссе Ходасевич обильно цитировал придуманного им автора. Некоторые из цитат были сочинены самим мистификатором, другие – заимствованы у покойного друга, поэта Муни (С.В. Кисина). «Этим выступлением Ходасевич блестяще продемонстрировал близость Набокову, изобретательному мастеру литературных масок» [1, 494]. Была в восторге и публика, а сам Адамович воспринял историю «Василия Травникова» всерьёз, посвятив «открытию» Ходасевича часть литературной колонки в ПН. Шраер объясняет лёгкость, с которой критик был обманут мистификатором, «его слабым знанием русской культуры XVIII в.» [10, 340]. «Но чудак [удивляется Адамович], оказывается, писал стихи, притом такие стихи, каких никто в России до Пушкина и Баратынского не писал: чистые, лишённые всякой сентиментальности, всяких стилистических украшений» [9(IV), 342]. Адамович даже поверил в существование архива Травникова, якобы отысканного Ходасевичем. Вместе с тем, считает Шраер, не представляется возможным рационально объяснить слепоту публики, легко поддавшейся на очевидный розыгрыш [10, 222]. Едва ли можно разделить высказанное критиком недоумение. Ведь то же самое можно сказать почти о всех других литературных мистификациях. Уверенность в себе литератора-мистификатора, по-видимому, всегда психологически подавляет его доверчивых реципиентов.

Убедившись на примере истории Василия Травникова в эффективности подобных игровых действий, Набоков создаёт по аналогии новую личину – Василия Шишкова – и добивается успеха. В ПН Адамович во весь голос приветствует новооткрытого поэта: «Кто такой Василий Шишков? Были ли уже где-нибудь стихи за его подписью? Не решаюсь утверждать с уверенностью, – но, кажется, имени этого видеть в печати не приходилось. Во всяком случае, оно не запомнилось, а, судя по стихотворению, помещённому в СЗ, запомниться должно было бы. В “Поэтах” Шишкова талантлива каждая строчка, каждое слово, убедителен каждый их напев, и всюду разбросаны те находки, – то неожиданное и сразу прельщающее повторение, которое никаким опытом заменить нельзя. <...> Не могу, к сожалению, привести всего прекрасного этого стихотворения... но ещё раз спрошу, – кто это, Василий Шишков? Откуда он? Вполне возможно, что через год-два его имя будут знать все, кому дорога русская поэзия» (ПН, 17 авг. 1939).

Адамович, наверное, поступил опрометчиво, задав вопрос: «Кто это, Василий Шишков?» Тем самым он показал, что мистификация удалась и игровая задача, которую ставил перед собой Набоков, решена адекватно. Набоков тут же принялся за рассказ «Василий Шишков», который был напечатан в той же газете ПН 12.9.1939 на стр. 3, где обычно помещались рецензии и фельетоны самого Адамовича. Рассказ был опубликован под обычным набоковским псевдонимом Сирип.

В произведении повествуется о том, как молодой поэт Василий Шишков представляется повествователю-писателю и просит его о встрече. Когда встреча происходит, поэт, смотря на повествователя своими «хорошими мохнатыми» глазами, предъявляет ему «удостоверение личности» – тетрадь стихов. Знакомство с тетрадью не радует: «Стихи были ужасные – плоские, пёстрые, зловеще претенциозные. Их совершенная бездарность подчёркивалась шулерским шиком аллитераций, бездарной роскошью и малограмотностью рифм. Достаточно сказать, что сочетались такие пары, как “жасмина” и “выражала ужас мина”, “беседка” и “бес едкий”, “ноктюрны” и “брат двоюродный”, – а о темах лучше было умолчать: автор с одинаковым удалством воспел всё, что ему попало под лиру» [6(V), 408]. Приятно обрадованный резко отрицательным мнением известного писателя, Шишков передаёт ему свой «настоящий паспорт» – тетрадь с подлинными стихами. «Стихи были очень хороши, – я надеюсь как-нибудь поговорить о них гораздо подробнее. Недавно по моему почину одно из них появилось на свет, и любители поэзии заметили его своеобразность» [6(V), 410]. (Повидимому, дочитав до этого места, «любитель поэзии» Адамович должен был призадуматься.) Заручившись благоволением писателя, Шишков пригласил его участвовать в организационном собрании учредителей нового журнала. Затея провалилась. Тогда Шишков просит сохранить стихи в случае его исчезновения и после этого действительно исчезает: «Но куда же он всё-таки исчез? Что вообще значили эти его слова “исчезнуть”, “раствориться”? Неужели же он в каком-то невыносимом для рассудка, дико буквальном смысле имел в виду исчезнуть в своём творчестве... оставить от себя, от своей туманной личности только стихи? Не переоценил ли он “прозрачность и прочность такой необычной гробницы”?» [6(V), 413].

Адамович как критик-профессионал не мог, конечно же, не заметить, что рассказ удивительным образом развивает и повторяет настроение шишковского стихотворения «Поэты», отражённое в приведённых выше строках, – о переходе с порога мирского в иную область – то ли пустыни, то ли смерти, то ли отрешенья от слова. Не мог он пропустить и любопытнейший пассаж, в котором Шишков даёт достаточно своеобразную характеристику творчества своего собеседника-писателя: «Я ваших книг не люблю, они меня раздражают, как сильный свет или как посторонний громкий разговор, когда хочется не говорить, а думать. Но вместе с тем вы обладаете, чисто физиологически, что ли, какой-то

тайной писательства, секретом каких-то основных красок, то есть чем-то исключительно редким и важным, которое вы, к сожалению, применяете по-пустому, в небольшую меру ваших общих способностей» [6(V), 409]. Мало того, герой-писатель помещает в скобках своего рода комментарий к суждению Шишкова: «Признаюсь, неожиданная и непрошенная характеристика моей литературной деятельности показалась мне куда бесцеремоннее, чем придуманный моим гостем невинный обман. Пишу я ради конкретного удовольствия, печатаю ради значительно менее конкретных денег, и хотя этот второй пункт должен подразумевать так или иначе существование потребителя, однако чем больше, в порядке естественного развития, отдаляются мои книги от их самодовлеющего источника, тем отвлечённое и незначительное мне представляются их случайные приключения, и уж на так называемом читательском суде я чувствую себя не обвиняемым, а разве лишь дальним родственником одного из наименее важных свидетелей. Другими словами, хвала мне кажется странной фамильярностью, а хула – праздным ударом по призраку» [6(V), 409].

Нам трудно в полной мере оценить реакцию Адамовича на данный пассаж: последующая рецензия не даёт для этого достаточно материала, но, скорее всего, он не мог не заметить, что в суждении Шишкова в несколько утрированном виде представлены и тональность, и лексика его многочисленных рецензий на набоковские публикации, в то время как ответ героя-писателя прочитывается как вызывающая отповедь критикам, чья хвала может восприниматься как «странная фамильярность», а хула – как «праздный удар по призраку». Набоков – устами героя-писателя – по сути, утверждает, что поверхностные суждения критики реально никак не влияют на литератора, осознавшего свое место в искусстве и уверенного в результатах своей творческой деятельности.

Но есть здесь и второй аспект, который Адамович заведомо не мог отметить, так как осознание подобной повествовательной тактики авторов игровых текстов ещё не сложилось: персонаж вступает в спор с автором текста и даёт ему оценочную характеристику. Как это далеко от канонов традиционной реалистической прозы, которые были незыблемы с точки зрения большинства читателей и критиков Русского Зарубежья!

После публикации рассказа «Василий Шишков» Адамович вынужден был как-то отреагировать. По мнению Бойда, критику ничего не оставалось, как признать, что его провели [1, 590]. Шраер высказывается более осторожно: «Адамович писал о вероятности того, что Шишков – лицо вымышленное» [10, 232]. В рецензии в ПН (22.09.1939) сказано, в частности, следующее: «Каюсь, у меня даже возникло подозрение: не сочинил ли это Сирин, не выдумал ли он нарочно и Василия Шишкова, и его стихи? Правда, стихи самого Сирина – совсем в другом роде. Но если вообще можно сочинить что-либо за иное сознание, на чужие, интуитивно-найденные темы, то для Сирина, при его даровании и изобре-

тательности, это допустимо вдвойне. В пародиях и подделках его вдохновение разгуливается вовсю и даже забывает об игре». Шраер отмечает, что последняя фраза на удивление близка к словам Кончеева («Дар»), касающимся искусства пародии у Годунова-Чердынцева [10, 232]. Но, по-видимому, существеннее другое. Именно в пародиях, одной из главных составляющих игровой поэтики [4], характеризующей прозу В. Набокова, как раз и раскрываются многие специфические аспекты литературных игр. Конечно, не стоит отказывать рассказу в концептуальности. Но ему, по-видимому, всё же суждено сохраниться в восприятии литературного мира как примеру изощрённой набоковской игры.

Начало Второй мировой войны, оккупация Франции и других стран Европы, где находились центры культурной и духовной жизни Русского Зарубежья, ликвидация большинства русских издательств и периодических изданий, наконец, переезд самого Набокова в США и переориентация его творчества преимущественно на английский язык – всё это подвело итоговую черту под взаимоотношениями с Адамовичем и литераторами его круга. Творческие игры и литературные мистификации по-прежнему оставались существенными элементами писательской тактики Набокова, но теперь они уже были направлены на другие объекты и цели.

Литература

1. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы. М.; СПб., 2001.
2. Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. М., 1998.
3. Зверев А.М. Набоков. М., 2001.
4. Люксембург А.М. Поэтика метапрозы и проблемы структурной организации игрового текста // Филология на рубеже тысячелетий. Мат-лы междунар. науч. конф. Ростов-н/Д., 2000. Вып. 3.
5. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М., 1995.
6. Набоков В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб., 2000-2001. (В тексте статьи фигурирует как ССРП).
7. Набоков В. Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979.
8. Толстой Ив. Набоков и его театральное наследие // Набоков В. Пьесы. М., 1990.
9. Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996.
10. Шраер М.Д. Набоков: темы и вариации. СПб., 2000.
11. Field A. Nabokov: His Life in Art. Boston. Toronto: Little, Brown, 1967.

Г.Ф. Рахимкулова

Игровые функции синтаксического сбоя в текстах Набокова

Для прозы Набокова характерны сложные синтаксические структуры, которыми он мастерски управляет. Поток исследований, в том числе диссертаций, появившихся за последнее время, где в рамках традицион-

ных лингвистических методик изучаются те или иные специфические черты его синтаксиса, – лучшее тому подтверждение. Например, в диссертации Т.В. Малащенко тема «Дополнительные средства связи бессоюзных сочетаний предложений в современном русском языке» решается на примерах из русскоязычной набоковской прозы, причём в работе ставятся такие проблемы, как «Сочетаемость и синтаксическая связь компонентов бессоюзных конструкций» и «Лексико-семантические и морфологические средства связи бессоюзных сочетаний предложений» [1]. В диссертации И.Н. Чеплыгиной «Языковые средства экспрессивности в художественной прозе В. Набокова» одна из глав – «Повтор как структурное средство актуализации концептуальной системы языковой картины мира В. Набокова» [2]. Проблемами текстообразования, то есть грамматикой текста, в значительной мере на примерах из новеллистики и романистики Набокова, занимается М.Я. Дымарский [3].

Вместе с тем изучение синтаксиса набоковской прозы позволяет выявить многочисленные случаи сознательного *синтаксического сбоя*, то есть радикального нарушения писателем норм синтаксиса, нарочитого усложнения конструкций, рассыпающихся, разваливающихся у нас на глазах. Набоков прибегает к синтаксическому сбою в тех случаях, когда ему нужно репродуцировать борьбу внутри расщепленного, двоящегося сознания, когда он реконструирует внутренний мир пребывающего в состоянии патологического возбуждения персонажа, перестающего контролировать рассудок, не способного сдерживать в рамках логических причинно-следственных связей всё более запутывающиеся, взаимоисключающие потоки подобных импульсов. Хотя синтаксический сбой обнаруживается в значительном числе произведений, наиболее явные формы он принимает в повести «Волшебник», романе «Отчаяние», отдельных эпизодах «Лолиты», «Дара», «Приглашения на казнь» и «Подвига».

Остановимся на повести «Волшебник», дающей для заявленного тезиса значительный материал и вместе с тем относительно слабо изученной (например, в двухтомной антологии «Набоков: pro et contra» [4] не обнаруживается ни одной посвящённой ей публикации. В числе немногих известных нам её анализов – статьи Г. Барабтарло [5] и А. Долинина [6]).

История повести достаточно известна. Она представляет собой первую развёрнутую версию сюжета, использованного позднее в «Лолите», на протяжении многих лет считалась потерянной, затем нашлась, но всё равно не была напечатана при жизни автора. Её английский перевод, выполненный Д. Набоковым, вышел в свет в 1986 г. Хотя «Волшебник» и не попал в своё время в набоковский канон, есть все основания считать, что это один из самых изящно написанных, наиболее изощрённых его текстов. Повесть представляет собой исследование больного сознания педофила, одержимого жадой «магического» контроля над жизнью и пытающегося реализовать свои фантазии, которые выходят за

рамки социально допустимого. Первый же сеанс сексуальной магии завершается гибелью несостоявшегося чародея.

Критик, подробно изучивший концептуальные аспекты и историю возникновения произведения, скрытые в нём элементы полемики с текстами литературных антагонистов, ограничивается лишь краткой характеристикой языкового своеобразия повести: «Само искусное построение текста и его изощрённый, насыщенный всевозможными повторами и параномастическими сближениями язык трансформируют грубую прозу жизни в составную часть единой поэтической картины мира, в которой устрашающие монстры, как химеры в готических соборах, должны лишь оттенять красоту целого, напоминая о пагубности эстетических и гносеологических грехов» [7].

В начале повести протагонист ещё способен контролировать свои мысли и желания. Она начинается с развёрнутого внутреннего монолога: «Как мне объясниться с тобой? – думалось ему, покуда думалось» и т. д. ([8]; В, 43). Но силы сластолюбца на последнем пределе, и встреча с девочкой-нимфеткой приводит к катастрофическим для его сознания и синтаксиса результатам: «На асфальтовой аллейке всё рокотало от роликов, а у края панели шла частная игра в классы, – и, в ожидании своей очереди, отставя ногу, скрестив горящие руки на груди, наклонив мреющую голову, вея страшным каштановым жаром, теряя лиловое истлевающее под страшным, неведомым ей взглядом... *но ещё никогда придаточное предложение его страшной жизни не дополнялось главным* [курсив мой. – Г.Р.], и он прошёл, стиснув зубы, ахая про себя и стеная, а затем мельком улыбнулся малышу, который вбежал ему в ножницы ног» (В, 47).

В этом примере нас заинтересуют несколько моментов. Прежде всего, происходит синтаксический сбой, и начинающееся придаточное предложение действительно ничем формально не завершается, оказывается брошенным на полпути. Во-вторых, автор, в соответствии со своей игровой стратегией, сам раскрывает суть применяемого приёма. В-третьих, хотя высказывание о придаточном и главном предложениях может – и должно, конечно же, – заодно восприниматься и метафорически, и, соответственно, все происходящие далее в тексте произведения синтаксические аномалии должны нацеливать читателя на фиксирование этапов развития патологического магического влечения главного героя, движущегося по направлению к катастрофе. Способность читателя улавливать, замечать случаи синтаксического сбоя в тексте и соотносить их с развитием психологического состояния персонажа – предпосылка для его вступления в успешные игровые отношения с данным текстом.

Буквально сразу же после заявленного выше тезиса В. Набоков повторяет тот же приём, чтобы проверить своего потенциального читателя на сообразительность: «Но когда цель ослепляет, и душит, и сушит гортань, когда здоровый стыд и хилая трусливость сторожат каждый шаг...» (В, 47). Синтаксический сбой налицо, чуда не

шаг...» (В, 47). Синтаксический сбой налицо, чуда не происходит, и главное предложение отсутствует по-прежнему. В других случаях главное предложение может как будто намечаться, но из-за незавершённости, нереализуемости плана маньяка остаётся незаконченным: «И за это всё, за жар щёк, за двадцать пар тонких рёбер, за пушок вдоль спины, за дымок души, за глуховатый голос, за ролики и за серый денёк, за то неизвестное, что сейчас подумала, неизвестно на что посмотревши с моста...» (В, 51).

Не дополняются главными и несколько придаточных предложений из романа «Отчаяние, но в данном случае это мотивируется изменением намерений повествователя, спонтанно переделывающего структуру создаваемого им текста: «Мой отец был лысый сапожник в очках, мать – краснорукая прачка. Когда она сердилась – – » (О, 504); «О каком-либо раскаянии не может быть никакой речи, – художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают. Что же касается страхов тысяч – – » (О, 505); «Ведь в самом деле: пускай читатель представит себе положение человека, живущего под таким-то именем не потому, что другого паспорта – –» (О, 518).

Момент непереносимого напряжения переживает в финале романа «Камера обскура» его ослепший главный герой Бруно Кречмар, когда его убивает любовница: «Падая, он выронил браунинг, мгновенно нащупал его, но одновременно почувствовал быстрое дыхание, холодная, проворная рука попыталась выхватить то, что он сам хватал, Кречмар впился в живое, в шёлковое, и вдруг – невероятный крик, как от щекотки, но хуже, и сразу: звон в ушах и нестерпимый толчок в бок, как это больно, нужно посидеть минутку совершенно смирно, посидеть, потом потихоньку пойти по песку к синей волне, к синей, нет, к синекрасной, в золотистых прожилках волне, как хорошо видеть краски, льются они, льются, наполняют рот, ох, как мягко, как душно, нельзя больше вытерпеть, она меня убила, какие у нее выпуклые глаза, базедова болезнь, надо всё-таки встать, идти, я же всё вижу, – что такое слепота? Отчего я раньше не знал... но слишком душно, булькает, не надо булькать, ещё раз, ещё, – перевалить, нет, не могу...» (КО, 392-393).

Стилевая манера, которая использована в «Камере обскуре» (как – отчасти – и в «Волшебнике»), имитирует киносценарий, и в этом отношении оба текста похожи. Начиная со слов: «Отчего я раньше не знал...» – мы наблюдаем синтаксический сбой, но в данном случае наличествует главное предложение, а придаточное – отсутствует. В этом фрагменте, воспроизводящем цепляющиеся друг за друга мысли умирающего человека, использован приём потока сознания, для которого явление синтаксического сбоя вполне органично.

Интересные варианты синтаксического сбоя обнаруживаем в романе «Дар», для которого в целом характерны многочисленные синтаксические эксперименты. Анализ конкретных примеров из данного текста свидетельствует, что приём синтаксического сбоя может выполнять в

текстах Набокова различные игровые функции. Одна из них – *пародийная*: «Поэт, – писал о Кончееве Линёв, – любит, – (следовала цепочка цитат, искажённых насилием их сочетания и винительных падежей). – Его пугает, – (опять обрубки стихов). – Он находит утешение в... – (та же игра); – но с другой стороны... – (три четверти стиха, обращены посредством кавычек в плоское утверждение); – иногда же ему кажется, что... – и тут Линёв ненароком выковырнул что-то более или менее целое...» (Д, 350).

Из примечаний А. Долинина к соответствующему тому ССРП мы узнаём, что, «по предположению Ходасевича, прототипом Линёва мог быть Михаил Осипович Цетлин (1882-1945), литературный критик, редактор отдела поэзии СЗ <...>. С другой стороны, Марк Алданов... без колебаний отождествил его с П. Пильским, что представляется более вероятным, так как “фамильярно-фальшивый голосок” безымянного рецензента, преследующий Фёдора в первой главе и, как мы знаем, пародирующий Пильского... похож на критический стиль Линёва» (ССРП, т. 4, 692). При любых условиях очевидно, что рецензия критика на сборник стихотворений Кончеева, не воспроизводимая слово в слово, по сути отструктурирована Набоковым, играющим с постоянными читателями конца 1930-х, принадлежащими к Русскому Зарубежью, с таким расчётом, чтобы, зная стилевую манеру прототипического, подразумеваемого критика, они легко подставляли вслед за каждым случаем синтаксического сбоя, после каждой незавершённой конструкции характерные для него суждения, оценки, слова, речения. Обратим внимание на броское комбинирование синтаксического сбоя со вставными конструкциями, заключёнными в скобки и содержащими язвительные оценочные суждения.

Аналогичные примеры обнаруживаются и в авторецензии на сборник стихов, возникающей в сознании протагониста в гл. 1: «В целом ряде подкупающих искренностью... нет вздор, кого подкупаешь? кто этот продажный читатель? Не надо его. В целом ряде отличных... или даже больше: замечательных стихотворений автор воспекает не только эти пугающие тени, но и светлые моменты» (Д, 199). Синтаксический сбой сочетается в данном случае со словесной игрой. Другие примеры: «Зато запертые на ключ три залы, где находились его коллекция, его музей... но об этом в стихах перед нами нет ничего»; «Когда прислушиваешься... Мы все, чутко и бережно... Мелодия прошлого...» (Д, 202); «Такова книжечка Годунова-Чердынцева. В заключение добавим... Что ещё? Что ещё? Подскажи, моё воображение» (Д, 214).

Самые показательные случаи синтаксического сбоя связаны с попытками Набокова за счёт использования данного приёма *передать игру сознания творца текста, в котором самопроизвольно рождаются стихотворные строки*. Например: «Как всегда, на грани сознания и сна всякий словесный брак, блестя и звеня, вылез наружу: хрустальный хруст той ночи христианской под хризалитовой звездой... – и прислу-

шавшаяся на мгновение мысль, в стремлении прибрать и использовать, от себя стала добавлять: и умер исполин яснополянский, и умер Пушкин молодой... – а так как это было ужасно, то пробежала дальше рябь рифмы: и умер врач зубной Шполянский, астраханский, ханский, сломал наш Ганс кий... Ветер переменялся, и пошло на “зе”: изобразили и бриз из Бразилии, изобразили и ризу грозы... – тут был опять кончик, доделанный мыслью, которая опускалась всё ниже в ад аллигаторских аллитераций, в адские кооперативы слов, не “благо”, а “blague” [шутка (фр.). – Г. Р.]» (Д, 527). Помимо присутствия здесь многочисленных нарождающихся у нас на глазах синтаксических конструкций, которые всякий раз обрываются, хотя в основном более оформлены, чем в приведённых выше примерах, Набоков использует и другие элементы игрового стиля. И, самое примечательное, даже игриво обозначает, маркирует их применение: это и «ад аллигаторских *аллитераций*» (игра с фонетическим обликом слова), и «адские *кооперативы слов*» (мультиязычные каламбуры).

С фантазированием героя-мечтателя связано использование синтаксического сбоя в романе «Подвиг». Мартын, переживая из-за теряемой возлюбленной Сони, фантазирует на тему совершенного им героического поступка, который побудит девушку увидеть его в другом свете: «Иногда Мартын представлял себя в живописной мечте, как возвращается к Соне после боев в Крыму, и вот с громом проскальзывало слово: кавалерия... – марш-марш, – и свист ветра, комочки чёрной грязи в лицо, атака, атака, – така-так подков, анапест полного карьера» (П, 170). После слова «кавалерия» происходит синтаксический сбой, предложение распадается на отдельные «моментальные снимки», фиксируемые сознанием Мартына, один из них – «атака, атака» – преобразуется в ритмизированное звукоподражание «така-так подков», умело характеризующее самим автором как «*анапест* полного карьера». Кстати, развитие фантазии Мартына продуцирует вымышленный момент встречи его после ратных подвигов Соней – причём на лондонском вокзале Виктория. Реальный вокзал назван в честь королевы Виктории, но не забудем, что по-английски «victory» – «победа». Значит, «така-так» атаки было успешным. Героическому фантазированию Мартына противопоставлено трагическое фантазирование его матери Софьи Дмитриевны, переживающей из-за того, что не смогла уберечь сына, предотвратить его исчезновение, и другой синтаксический сбой во фрагменте несобственно-прямой речи, предающей ее мысли, логично завершает ту же главу XXIV: «Больше бодрости, больше веры, – пропадают же люди без вести и всё-таки возвращаются, – ходит, например, слух, что схватили на границе и расстреляли, как шпиона, – а глядь, – человек жив, и вот уже посмеивается и басит в прихожей, – и если Генрих опять...» (П, 171). Специфика данного случая синтаксического сбоя в том, что он происходит на полпути разворота романа и читатель, знакомящийся с ним впервые, ещё не знает финала, и недосказанность оборвавшейся фразы, непонят-

ной в таком виде, обостряет предвидимую, но пока затянутую дымкой неясности развязку. Игровой момент, впрочем, усиливается тем, что оборванное предложение может быть восстановлено: оно фигурировало ранее в главе XIX: «Если Генрих опять появится с этой чёрной повязкой на рукаве, я от него уйду» (П, 151).

Синтаксический сбой применяется в «Приглашении на казнь» для передачи психико-эмоционального состояния Цинцинната, ощущающего в любом шуме, в каждом доносящемся звуке намёк на «ещё далёкую... но несомненно достижимую цель». См., например: «Сдерживая дыхание, он, с призрачной лёгкостью, как лист папиросной бумаги, соскользнул... и на цыпочках, по липкому цепкому... к тому углу, откуда как будто... как будто... но, подойдя, понял, что ошибся» (ПнК, 123).

Совершенно очевидно, что синтаксический сбой, как правило, применяется в игровых целях. Он активизирует читателя, заставляет его внимательно отслеживать намерения автора, улавливать ассоциативные связи в сознании художника, творчески относящегося к тексту, в который подчас необходимо мысленно подставить нарочито пропущенные им звенья.

Литература

1. Малащенко Т.В. Дополнительные средства связи бессоюзных сочетаний предложений в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д., 1993.
2. Чеплыгина И.Н. Языковые средства экспрессивности в художественной прозе В. Набокова: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ростов-н/Д., 2002.
3. Дымарский М.Я. Проблема текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX-XX вв. М., 2001.
4. Набоков: pro et contra. СПб., 1997, 2001. Т. 1-2.
5. Барабтарло Г. Бирюк в чепце // Звезда. 1996. № 11.
6. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: после «Дара» // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 5.
7. Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000-2001. В дальнейшем для обозначения названия произведения использовано условное сокращение (см. список ниже), затем через запятую приводится номер страницы. Для ссылок на материалы комментария к изданию использовано условное сокращение ССРП. Список условных сокращений названий произведений В. Набокова: В – Волшебник; Д – Дар; КО – Камера обскура; О – Отчаяние; П – Подвиг; ПнК – Приглашение на казнь.

Е.Г. Рябова

«Убил ты Куилты» — убийства двойников в произведениях Набокова

В центре нашего внимания лежит тема убийства двойника в романе Набокова «Лолита», а также некоторые особенности ее реализации в повести «Соглядатай» и романе «Отчаяние». Выбор произведений обу-

словлен бесспорной актуальностью в них темы двойничества и мотива смерти. Кроме того, интересно проследить, насколько последователен автор в воплощении одной из метатем своего творчества, ведь между «Соглядатаем» и «Лолитой» расстояние в 25 лет.

Повесть «Соглядатай» не вполне отвечает названию статьи: как такового убийства двойника в ней нет, однако она представляет интерес в том смысле, что включает многие набоковские темы и мотивы. Здесь есть и попытка убийства (самоубийства), особым образом воплощённая в «Отчаянии», и двойники, отражения в зеркале, отождествление далёких друг от друга персонажей и в то же время расщепление собственной личности героя, потеря самоидентификации; здесь реализована склонность многих набоковских героев к отстранению, «соглядатайству»; будучи в условном небытии, сознание героя строит собственную реальность, подобную обыденной; здесь есть смешение таких понятий, как явь, жизнь, сон; заявлена пародийная трактовка темы двойничества и т. д. Всё это в той или иной степени получает развитие в романах «Отчаяние» и «Лолита».

Что касается романов, важным является тот факт, что оба произведения роднит повествовательная структура. И «Отчаяние», и «Лолита» написаны от лица главных героев, Германа и Гумберта Гумберта соответственно, и представляют собой, по терминологии Давыдова, «тексты-матрёшки» [1, 3]. Такая структура взаимоотношений между *основным текстом* и *вложенным, «инкорпорированным»* [2] характерна для подавляющего большинства произведений Набокова, однако интересующие нас романы объединяет и тот факт, что повествователи совершили убийства и пишут свои тексты как своего рода оправдание.

Для Германа, героя «Отчаяния», смерть того, кого он ошибочно считал своей *абсолютной копией «по форме»*, была необходима для того, чтобы в убийстве двойника совершить метафорическое самоубийство, поменяться с ним местами, примерить маску Феликса, то есть «счастливого», стать частью за-зеркальной, сконструированной реальности. Жадное до *двойников* и *отражений* сознание Германа со всех сторон окружает себя этими «прорывами в вещной ткани мира». Помимо зеркал удваивают (и просто мультиплицируют количество отражений до бесконечности) *вода, озеро, лужа, стекло*. Герман жонглирует *почерками, литературными жанрами, масками, тенями*. Однако в своём самокопировании он теряет самоидентичность, и вот уже неясно, кто перед нами: образец или копия, Герман или Феликс, Феликс или отражение в зеркале. Связь идеи двойничества с мотивом смерти в «Отчаянии» очевидна. По мысли Германа, именно *убийство* двойника влечёт за собой полное их с Феликсом *тождество*, а значит, становится возможной реализация его главного эстетического принципа – *принципа сходства*. В этом ему противостоит Ардалион, художник, создающий единственный в тексте «внешний» портрет Германа (остальные отражения главного героя даны через призму его собственного сознания), утверждая,

что «всякое лицо – уникал. Художник видит именно *разницу*. Сходство видит профан» [3, 356-357].

В лексиконе Германа именно *смерть* оказывается высшей реализацией тождества: «этот человек, особенно когда он *спал*, когда черты были неподвижны, являл мне *моё лицо, мою маску, безупречную личину моего трупа*, – я говорю трупа только для того, чтобы с предельной ясностью выразить мою мысль... – у нас были тождественные черты, и в совершенном покое тождество это достигало крайней своей очевидности, а *смерть – это покой лица, художественное его совершенство: жизнь только портила мне двойника*» [3, 341]. (Ср.: «Мы... *схожи... как две капли крови*, и особенно будет он на меня *похож в мёртвом виде*» [3, 418].)

Если в «Отчаянии» мы имеем дело с двойниками «по форме», причём мнимыми, то в романе «Лолита» основа для сопоставления не только и не столько в этом (речь о паре персонажей Гумберте Гумберте и Клэре Куильти). В определённые взаимоотношения их вводят, например, имена: *К.К.* – глухой вариант *Г.Г.* Такое фонетическое сходство, однако, сразу переводит героев и в оппозиционные отношения. Сближаясь по одним параметрам, они антонимичны по другим. Если всё же говорить о внешней стороне сходства, ситуацию затрудняет тот факт, что цельного портрета Клэра Куильти и Гумберта Гумберта в романе нет. Описание состоит из характерных «звериных» черт: янтарный взгляд, шерсть на груди, косматые ляжки, здоровая сила, пульсация, чудовищная мощь, орехово-коричневое лицо, ровные, противно-маленькие зубы, серое лицо, мешки под глазами, пух вокруг плечи; мясистая, шершавая, серая щека и т. п. О себе Гумберт говорит так: долговязый, костистый, с шерстью на груди, с густыми чёрными бровями и странным акцентом. Внешнее сходство на этом заканчивается, если не считать наличия у обоих фиолетового халата. Оба героя литераторы, любят каламбурить, обманывать, фокусничать. Но главная их точка пересечения – Лолита, она причина для столкновения и сравнения. Куильти возникает как закономерный соперник Гумберта, с одной стороны, и как пародия – с другой. Отношение обоих к Лолите-нимфе, однако, не может совпадать: нимфетки – субъективное явление лишь гумбертовского мира. Соперничество выливается в поединок за обладание сказочной нимфой для одного, соблазнительной женщиной – для другого. Кроме того, оба изначально тяготеют к двойственности. Двойное имя *Гумберта Гумберта* располагает к самоудвоению, избыточности. Преследование на вишнёвом Яке расценено им как появление Гумберта *Второго*, гонящегося за *Первым* и его нимфеткой. Ассоциация с Голядкиными – Первым и Вторым – свидетельствует о расщеплении личности героя, распаде на составляющие подобно Герману.

Структура текста такова, что на протяжении всего романа Гумберт имеет возможность по-разному «позиционировать» себя в зависимости от ситуации и собеседника. Для Шарлотты он «красавец», для соседки «красивый брюнет бульварных романов», для Дика «хрупкий госпо-

дин». В этом же ключе можно проинтерпретировать наличие многочисленных автономинаций, например Гумберт-Мурлыка, Гумберт-Грозный, Гумберт-Кроткий и т. п. В этом есть сходство с повестью «Соглядатай», где производится попытка систематизации смуровских личин [3, 323].

Вся жизнь героя, по собственному признанию, «была чудовищно двойственна» [4, 18]. Вовне «так называемые нормальные отношения с земнородными женщинами», внутри «адское пламя, возбуждаемое нимфетками, к которым как каждый законоуважающий трус он не смел подступиться» [4, 18]; робость сочетается с «выгребной ямой, полной гниющих чудовищ» [4, 50]. Куильти оказывается как раз реализацией самой отвратительной части его души, только место нимфеток занимают «русалки» и «ундины». В сравнении с двойником из «Отчаяния» Ку намного самостоятельнее и автономнее. Более того, если любые проявления «самостоятельности» со стороны Феликса (случаи нарушения зеркальных аксиом) воспринимались Германом как невозможные – отражение должно во всём совпадать с оригиналом, – то в случае с Куильти подчёркивается нежелание подчиняться воле Гумберта. Куильти не даёт себя обнаружить (его присутствие большую часть романа маркируют малозначимые, казалось бы, совпадения: название летнего лагеря «Кувшинка», сокращённо «Ку», и т. д.); не столько копирует, сколько пародирует Гумберта, уводит его нимфу, не подчиняется ему и в сцене убийства. Именно Куильти своими действиями заставляет Гумберта совершать какие-либо поступки, а не наоборот: убегать, скрываться или догонять, искать. Таким образом, это герой из плоти и крови, а не отражение в зеркале; от Феликса ему досталась лишь участь быть убитым. В Куильти значительно усиливается заявленная в «Отчаянии» шутовская тема. Черты «шута» Ардалиона (скрытого двойника Германа) доведены до уровня пародии. Пародия и фиглярство в «Лолите» приобретают значимость одного из интертекстуальных культурных кодов. Фигура Куильти представлена именно как пародирующая. «В его “жанре”, типе юмора... я находил нечто сродное мне. Он меня *имитировал и высмеивал*... Главной чертой его было задирательство. Боже мой, как нравилось бедняге дразнить меня!» – говорит Гумберт во время поисков беглянки Лолиты [4, 302].

Интересно, что прежде чем Гумберт задумал убить долго не показывавшего своего лица соперника, превратился в его преследователя, «волка», он долго был преследуем сам. Первоначально он совершает свой «райский круг» с Лолитой как счастливый *охотник с добычей*, это *путешествие* без определённой цели, смена мотелей и движение в абсолютно условных пространственных и временных координатах. Затем появляется анонимный преследователь (или преследователи), и путешествие превращается в *бегство*. Так реальность «земная», которую Лолита считает настоящей, вмешивается в гумбертовскую. Однако в контексте романа бегство от двойника есть бегство от самого себя, тем более

безуспешное, что лицо противника неизвестно. Охотник превращается в *жертву*. После потери нимфетки начинается второй круг, «круг ада», поиск следов обидчика среди записей в гостиничных книгах, расшифровка подписей, каламбуров, следов, ложных адресов и «прочих вывертов», которые подбрасывает Ку. Помогает в поисках *случай* – вдруг пришло письмо от Долли. *Случайности* (чудеса) и *испытания*, как известно, являются неотъемлемой частью сказочного культурного кода, актуального в романе. А пока пародийный Куильти замещает Гумберта, повторяет его путь: то и дело останавливается в местах, где был Гумберт с Лолитой, фокусничает, издевается. Когда он всё-таки обретает лицо, автономия Гумберта как «охотника» замещается на «ловца». Смещение акцентов наводит на мысль о желании своей «казнью» не просто отомстить *волку-оборотню, бесу, приапу, коту* и себе самому, но и спасти, «словить» Лолиту и ей подобных, избавить от страданий: ведь «ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса её нет в этом хоре» [4, 372].

Языковое оформление темы убийства в романе сплошь игровое. Возникающие в тексте каламбуры и аллитерации – шифр основных тем. Будущая смерть Куильти обыгрывается с первых страниц: Гумберт зашифровывает убийство противника. Наткнувшись в одном из справочников тюремной библиотеки на параграф о Клэре Куильти и некой актрисе *Долорес Квайн*, Гумберт предположил, что, может быть, и Лолита стала бы актрисой, «выступала в “Убитом Драматурге”». Квайн-Швайн. *Убил ты Куильти*» [4, 34-35]. Гумберт обладает заметным преимуществом перед читателем, так как знает, чем всё закончилось, и «проговаривается». Читателю же только повторное чтение романа позволит разгадать многие намёки. Когда имя Куильти наконец открылось и «участь его была решена», «по другой стороне улицы гараж сквозь сон говорил “Автора убили” (на самом деле – “Автомобили”）」 [4, 341]. В качестве Автора здесь может выступать как Куильти-драматург, так и сам Гумберт, автор вложенного текста. Это значит, что в любом случае участь обоих решена.

Кроме того, сознание Гумберта то и дело демонстрирует орудие убийства: «Муза *вымысла* протянула мне *винтовку*, и я выстрелил в белого медведя, который сел и охнул» [4, 51]; «Иногда я *во сне* покушаюсь на убийство <...>. Но одна пуля за другой *вяло выкатываются* на пол» [4, 54]. Картины, порождённые сном или воображением, получают дальнейшую реализацию в сцене убийства, когда «придурковатое» оружие и (или) жертва ведут себя не так, как положено. Впервые *оружие* появляется в гл. 18 – Гумберт сообщает, что Джон Фарло научил его им пользоваться. В дальнейшем упоминание об оружии сопряжено с удивительной заботой: «уютно закутанный в белый шерстяной шарф, лежал карманный *пистолет*: калибр – 032, вместимость – 8 патронов, длина – около 1/10 роста Лолиты <...>. Он лежал в ящике, готовый быть немедленно применённым к персоне или персонам <...>. Курок был полно-

стью взведён» [4, 259]. Характерна возникающая в тексте фонетическая параллель: *кот-кольт-Куильти*. Другой раз Гумберт отрепетировал казнь соперника: расстрелял старый свитер. «Обратно в автомобиль пошёл серый *мёртвый* свитер, с добавочными *дырками* в разных местах» [4, 323].

Так же ненавязчиво возникает в романе тема охоты. Сначала как название гостиницы «*Привал Зачарованных Охотников*», куда любил ездить первый муж Шарлотты. Затем как «*белый чертог Зачарованных Охотников*», в который привёз Гумберт Лолиту из лагеря «Кувшинка» после смерти её матери и где, как мы потом догадываемся, впервые появляется Куильти. Потом это «*Привал Бессонных Ловцов*», откуда Гумберт отправляется на убийство двойника. В этот же ряд было бы логично включить название пьесы Куильти «*Зачарованные охотники*», текст которой представляет собой дубликат, альтернативу гумбертовскому тексту и где Лолита играет роль лесной волшебницы.

Игра со словами превращается в итоге в игровое же оформление *сцены убийства*, основанной на взаимодействии культурных пластов. Фарсовость, пародийность, отсутствие временной правдоподобности создают особую художественную конструкцию. Процесс воспоминания, через который преломляется повествование, таит в себе многие возможности для конструирования. Действия участников сцены подчинены некоему кинематографическому мифу, даны как синтез шаблонов, в откровенно пародийном ключе. Используется киноинструментарий, что обуславливает ритм — сцены нарочито растянуты, как в замедленном кино; монтаж, ракурс, динамику. Абсолютная искусственность сцены объясняет отсутствие моральной составляющей в трактовке убийства, подчинена лишь субъективной логике сознания. О субъективности *восприятия*, о возможности многоплановых интерпретаций явлений действительности ясно говорит *зеркало* в романе «Отчаяние». Здесь оно не создаёт «честных», верно передающих изображение отражений. Это «*зеркало-чудовище, с кривизной, безуминкой*» или вовсе потерявшее свои главные свойства «*гуашевое*» зеркало. Так же и самое сложное в романе зеркало — *сознание* главного героя Германа — создаёт неправильные, автономные отражения, не подчиняющиеся оригиналу. Главная ошибка Германа заключается в том, что двойник оказывается мнимым, убийство его не приводит к желаемому слиянию в одной точке и преодолению зеркальной перегородки.

Сцена убийства двойника в «Лолите» сконструирована таким образом, что в ней пересекаются несколько доминантных культурных кодов, в первую очередь оформленные в пародийно-фарсовом ключе *сказочно-мифологический и кинематографический*. Дом Куильти оказывается лишённым телефонной связи, отъединённым от города 12 милями; путь к нему пролегает по *извилистому* шоссе через речную долину и лесистые склоны: «На 12-й миле, как и было *предсказано*, появился *дикий* крытый мост... который на меня натянулся как чехол [ловушка,

гроб, символ смерти], за ним... *выросла белёная скала*». Далее Гумберт выехал на «Улицу *Гримма*» – имя собственное также маркирует сказочный культурный код; затем – «*глухой лес*». «Наконец, посреди округлой прогалины, *вырос замок ужаса* <...>. Господина Ку, наверное, окружали его *приспешники и гетеры* [свита злого короля]» [4, 353-354]. В целом обиталище Куильти описывается в терминах страха: «*зловещий замок*», окружённый «*зловещей тишиной*»; *дверное кольцо*. «С нетерпеливым рычанием я толкнул дверь – и о, чудо! Она подалась, как в *средневековой сказке*» [4, 355]. Внутри многочисленные комнаты, *покои*, двери и *ключи в замках*. Вспомним, что Гумберт и себя сравнивал с «неловким, неуверенным смешным сказочным *принцем*» [4, 129], когда пытался вызвать Ло из лагеря под названием «Ку» (Куильти – Ку – лагерь «Ку» = «Кувшинка!»), накупил в «*таинственном, мифическом, колдовском*» [4, 128] магазине «*сокровищ*» [4, 143] – одежды; припас снотворное – «*приворотное зелье, волшебную аммуницию*» [4, 129], «*дурман Спящей Красавицы*» [4, 145]. Процесс собственно «истребления» (или «травли») показан через призму кино. Куильти как будто подчиняется воле сценариста, он не активен, почти не сопротивляется, не пугается и не спешит умирать, когда Гумберт всаживает в него кучу пуль. Вялость Ку заражает всю сцену, похожую то ли на сон, то ли на галлюцинацию. Гумберт сравнивает потасовку со штампом ковбойских фильмов: «Нашей потасовке, впрочем, недоставало кулачных ударов... и летающей мебели» [4, 361]. Интересно, что пародируются «сорта» фильмов, которые больше всего любила Лолита: музыкально-комедийные (Куильти играет на рояле и поёт в самый неподходящий момент); гангстерские и ковбойские (стрельба, мужественная атмосфера, преследование, невероятная кулачная драка). Всё в соответствии с характеристикой киножанров, данной Гумбертом [4, 201-201]. Драка трансформируется в «главный номер программы», скучный фарс, а приговор – в «поэтическое возмездие» [4, 362]. На «звуковую дорожку кинодраки» [4, 365] накладываются громкие посторонние звуки. Киноинструментарий даёт возможность усилить в героях черты, относящиеся к «мёртвому», «зазеркальному» миру. Киноэкран подобен зеркалу с его двуми́рностью, шахматам с делением на чёрное и белое, здесь и там. Участники сцены теряют телесность, превращаясь в тени, которые не ходят, но двигаются. Гумберт видит в противнике «полу-одушевлённого, полу-человеческого шута» [4, 357]. «С *серым* лицом... *проплыл* мимо меня <...>. Он меня либо не заметил, либо принял за недостойную внимания, безвредную *галлюцинацию*... прошествовал *сомнамбулической* походкой *вниз* по лестнице» [4, 356], «*витает в... тумане*» [4, 357]. Ку берёт роль «глупого гангстера» [4, 359]. Мститель выбирает стереотипный киношный образ и для себя: «Я скинул макинтош. Был я весь в чёрном – чёрный костюм, чёрная рубашка, без галстука» [4, 357].

«Культурный Ку», как называет его Гумберт, обладает потрясающей способностью к мимикрии, смене масок. Гумберт ошибочно принимает

его за Густава Траппа, Клэренса Кларка, Айвора Куильти; он играет роли писателя-драматурга, рекламщика папирос, зверя кота приапа, волка, беса, который живёт в «потайной норе» [4, 356]; издаёт «храп, вой», «улепётывает» [4, 365-366], «хлопает плавниками» [4, 368] и т. д.; охотника; привидения (и вообще мертвеца, в нём нет признаков реального существования). Тем более ощутим контраст в описании ландшафта, звуков, запахов, цветов после сцены убийства. Напрашивается вывод о том, что Ку – точка пересечения культурных кодов, набор знаков, пародия на интертекстуальность. Ку – совокупность штампов: уж если «волк», то серый и косматый, если творческая личность, драматург, то абсолютно пьяный и окружённый многочисленными друзьями.

Гумберт то и дело выпадает из времени и пространства, в которых находятся окружающие, смотрит на происходящее со стороны: «Вижу, как я последовал за ним» [4, 366]. Точнее было бы сказать, что в такие моменты он возвращается в свой, единственно реальный для него мир. См., напр., эпизод, когда он был так поглощён близостью Лолиты, что не слышал звонящего телефона: «Тотчас после этого <...> она скатилась с тахты и вскочила на ноги... чтобы схватить трубку оглушительно громкого телефона, который, может быть, уже век звонил, пока у меня был выключен слух» [4, 70]; «Живу в фантастическом, только что созданном, сумасшедшем мире, где всё дозволено» [4, 158]. Звука выстрела не слышал также и герой «Отчаяния».

Что касается сцены убийства двойника в «Отчаянии», здесь, как и в «Лолите», есть репетиция убийства со свитером. Пародируются в целом сюжеты мировой литературы на тему двойников. Обращает на себя внимание соблюдение обрядов, которые обычно совершаются над покойником, перед убийством: Герман раздевает/одевает Феликса, делает ему маникюр, педикюр, бреет, выщипывает брови и т. д. Всё продумано и инсценировано в строгом соответствии с планом. Художественное сознание Германа включает убийство в координаты творчества. Неоднократно возникает параллель искусство-преступление: «гениальное беззаконие» [3, 360], «художник не чувствует раскаяния» [3, 441], «поговорим о преступлениях, об искусстве преступления» [3, 406], «гениально продуманным преступлением» [3, 407] или «тут я сравнил бы разрушителя того закона, который запрещает проливать красненькое [об убийстве], с поэтом, с артистом» [3, 333] и т. п.

Итак, участь двойника – быть убитым. Игровое «Убил ты Куильти» всё же трансформируется в убийство Куильти¹. Однако для оригинала смерть двойника оборачивается болезнью, помешательством, заточени-

¹ Реализуется игровая этимология имени героя: англ. quill – «птичье перо», «ствол пера»; Куильти, по-видимому, – «убитый пером». Вспомним параллель *кольт* – *Куильти*, рождающую другую: *кольт (ствол) – перо*; quill-driver – «писак»; Куильти долгое время появляется на машине (driver – «водитель»); убийство можно трактовать и через призму писательской конкуренции.

ем в камере. А единственным способом преодоления замкнутости оказывается «бессмертие искусства». Недаром Гумберт говорит, что убийство становится неким «синтезом, объединяющим теперь двух покойников».

Внимание Набокова к возможностям кино, сказочных, мифологических кодов приводит к реализации игровых стратегий творчества. Сознание оказывается источником, из которого берутся художественные инструменты; не реальность преломляется в сознании, а оно само конструирует её. Используется киношная оптика, средства сказки с её абсолютной условностью и небывальщиной, коммуникативные и интертекстуальные свойства литературы в целом, миф и его концептуальный каркас.

Литература

1. Давыдов С. «Тексты-матрёшки» В. Набокова. Мюнхен, 1982.
2. Люксембург А.М. Коварный конструктор игровых структур // Набоковский сборник. Искусство как приём. Калининград, 2001.
3. Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3.
3. Набоков В.В. Лолита. М., 1997.

В.В. Шадурский

Леонид Зуров: «скобарь» в Русском Зарубежье

Слово «скобарь», если верить книге «Бунин в халате», Александр Бахрах впервые услышал на вилле Бунина в 1940 г. Писатель тогда предупреждал молодого гостя о встрече с возвращающимся в дом Леонидом Зуровым: «Вот скоро... прикатит сюда “скобарь”, и тогда вы, а заодно с вами все жители “Жанетты”, запоёте по-другому». Бахрах, заинтригованный прогнозом, продолжал расспрашивать: « – Какой такой “скобарь”? Что за бука такая? – Ну, не прикидывайтесь, ведь вы его хорошо знаете, хотя, может быть, недостаточно хорошо. Вы его встречали только “на людях”, а это другое дело... он родом из псковского края, это у него на бровях написано, а в старину псковичей и прозывали скобарями» [1, 33]. Далее мемуарист пишет, что ему так и не удалось узнать, был ли в этом слове «какой-нибудь пренебрежительный оттенок». Признание звучит странно: вряд ли автор столь наивен, скорее лукавит, потому что, не найдя в словарях толкования слова «скобарь», называет его «кличкой», «прозвищем».

Бахрах прав в том, что это слово не найти во всех лингвистических справочниках. Так, даже том Словаря современного русского языка, вышедший в 1962 г., указывает только устаревшее значение [2, 977]. Иные значения приводятся лишь в последних изданиях Большого толкового словаря. Например, словарь 1998 г. даёт информацию о трёх словах с основой *скобар-*, связанных с выражением презрительного отношения к человеку [3, 1197]. Но каково основное значение этого сло-

ва? И почему Бунин, восторженно открывший имя Зурова в 1928 г., так презрительно отзывался о нём в 1940-х?

Для ответа необходимо помнить: в эмиграции было два подхода в отношении Зурова. Для понимания одного из них, благожелательного, почтительного, придётся воссоздать историю появления «скобаря» на Монпарнасе. В 1928 г. Бунин получил из Риги книги неизвестного автора. Удивительно, но, прочитав эти сборники – «Кадет» и «Отчина», – он выказал большую симпатию к молодому прозаику и завёл с ним стремительную переписку [4]. За несколько месяцев Бунин настолько сдружился с Зуровым, что переслал ему деньги и пригласил погостить во Франции. Зуров не только приехал во Францию, но и остался с Буниным навсегда, а после смерти унаследовал его архив. Важную роль в переезде сыграла бунинская заметка, в которой подчёркивалось то, чего не хватало современникам, но что было у автора «Отчины»: «подлинный, настоящий художественный талант, – именно художественный, а не литературный только» [5, 286]. Спустя многие годы о Зурове писала З. Шаховская. Её отзыв трезвее, объективнее: «На Монпарнасе Леонид... предстал как добрый русский молодец, высокий, румяный, сероглазый, русский, как бы прямо спустившийся из древнего Пскова на парижский асфальт... в литературных склоках и интригах не участвовал, спокойно как будто шёл своей дорогой... по своему литературному облику [был] явлением единственным – отнюдь не модернистом, а продолжателем... бунинской линии» [6, 274]. Шаховская обратила внимание на черты, роднящие творчество Зурова с бунинским: «Такая же утробная любовь к старой России, особенно к истории Печёрского края, такое же бережное отношение к русскому языку». Вместе с тем ею было очень осторожно и точно сказано о последствиях общения с Буниным: «[Зуров] попал в бунинскую орбиту, много ему давшую, но и принесшую ему много тяжёлого... до смерти был прикован к Буниным, и уйти ему... было некуда, хотя он как будто бы и пытался <...>. Писал же трудно, ставя себе высокие требования... тяготясь близостью Бунина и с годами труднее перенося сожительство с ним» [6, 274-275]. Если Шаховской были хорошо известны подробности долгой и драматической жизни Зурова в бунинском доме и она смогла удержаться от очернения, то в критических работах Н. Андреева и В. Варшавского его творчество всецело восхваляется. Пером же Г. Струве написаны не совсем объективные, но очень тонкие заметки о зуровской прозе. Так, с одной стороны, автор «Отчины» назван «верным учеником Бунина», что несправедливо. С другой – «наиболее внутренне родственным ему писателем». По словам историка литературы Зарубежья, Зуров, в отличие от большинства парижской литературной молодёжи, «был обращён к внешнему миру», «изображая войну и революцию, он изображал и стихийное движение людских масс, а не только потревоженных революцией человеческих особей» [7, 204-205].

Отрицательный подход к творчеству Зурова показан в мемуарах Бахраха, Яновского [8, 135-137]. Интересно, что Бахрах в своем восприятии Зурова был несамостоятелен. Он опирался на текст Г. Кузнецовой [9]. Многие эпизоды «Грасского дневника» переистолкованы и весьма вольно продолжены им. Например, значение самой Кузнецовой в судьбе Зурова явно преувеличено: она-де прямо-таки заставила Бунина прочесть зуровские книги [1, 37], явно недостойные внимания классика. Не в пример деликатным дневниковым записям, Бахрах слишком открыто рассказал о тайных сторонах жизни обитателей бунинского дома. Скобарю досталось особенно. Литературная работа Зурова представлена такой же нелепостью, как его несуразный огорожок на бунинской даче [1, 51]. А жизнь на этой даче – просто кошмар, изображение которого сладострастно растянуто. Так, убеждая читателя в полной ничтожности Зурова как человека, автор сначала показывает драматическую сцену схватки, когда Леонид Федорович и Иван Алексеевич выясняют отношения с помощью песта и топора [1, 61], затем приводит письмо Бунина, написанное в 1945 г., где повествуется о ещё одной стычке с «мерзавцем» [1, 231-232].

Негативно восприятие Зурова и у наших современников. Как отрицательный персонаж выведен он в фильме А. Учителя «Дневник его жены», расчётливым убийцей представлен в статье Л. Голубевой [10]. Однако если от режиссёра художественного фильма невозможно требовать документальности и комментариев, то от учёного мы вправе ожидать научности. К сожалению, с несчастным Зуровым литературовед обошлась примерно так же, как Годунов-Чердынцев в романе Набокова «Дар» – с Чернышевским. Во-первых, избраны только те эпизоды, в которых Зуров раскрывается с отрицательной стороны, но не показаны ни мотивы его проступков, ни сложности взаимоотношений с Буниным. Во-вторых, многое не договаривается. Желание вывести Зурова на чистую воду привело к созданию печальной легенды. Её фабульная суть очень проста: бесталанный эгоист втёрся в доверие к великому и вечному классику, поселился в его доме, а затем показал скобарскую харю, установив оскорбительную деспотию и побив несколько раз саму невинность – гения. К сожалению, так и осталось непонятным, зачем Бунину надо было быть мазохистом: «выписать» из-за границы незнакомого «вредителя» и обречь себя на невыносимые муки. Непонятно, что в действительности нужно было «хаму», сыгравшему во Франции, как явствует из публикации Л. Голубевой, всего лишь роль пасынка Веры Николаевны?

Ясно, что Зуров не мог не обладать положительными качествами, иначе бы не смог прожить под одной крышей с капризным, неуживчивым Иваном Алексеевичем. Это положительное в Зурове Бунин почувствовал ещё на расстоянии. Своим мировоззрением, судьбой и отнюдь не бесталанными книгами Зуров оказался не только интересен, но и близок автору «Антоновских яблок». Православный, воевавший в Севе-

ро-Западной армии, он был в эмиграции неэмигрантом. По словам Адамовича, «из всех своих сверстников [Зуров] один постоянно обращён к родной земле и не страдает никаким “отрывом”. Он будто и не покидал России» [11]. Н. Андреев называл мировоззрение Зурова почвенническим [12]. Бунин же разглядел в нём не только своего ученика, но и единомышленника. Знание народной жизни, убеждённость в своей художнической правоте, спокойствие и уравновешенность прозы – достоинства, которых были лишены молодые эмигранты. Бунин знал и надёжный источник творческого потенциала Зурова. Это духовная связь с возраставшей его землёй (потому так естественны его научные экспедиции в Печёры), где юность прошла среди скобарей. Кстати, Бунину, разумеется, было хорошо известно это слово, так покорилившее Бахраха. Ведь писатель бывал на Псковщине, где скобарями называли не только мастеров скобяных изделий, но и всех уроженцев древней земли. И ныне бытует красивая легенда о том, что Пётр I похвалил псковского кузнеца за искусно сделанную подкову, назвав его «настоящим скобарём». Вероятно, с XVIII в. скобарями стали именовать весь народ, живший на берегах Псковы и в предместьях города и столетиями не столько ковавший, сколько сражавшийся с многочисленными завоевателями¹. Несгибаемость, мужество, верность возраставшему тебе древнему полю – всё это, унаследованное от предков, Зуров воплотил в своих героях. Не случайно Варшавский обратил внимание на то, что в его творчестве «глубокие, слитые с силами природы, биологические начала роевой человеческой жизни, всё... родовое, славяно-языческое, еще живое в крови и подсознании народа» [13].

Любовь Зурова к России укреплена и знанием жизни, культуры, истории своего народа. Он несколько раз посещал Латгалию, Печёрский край, изучал язык предков, проводил археологические и этнографические исследования, воссоздал церковь. Объём научных материалов, с которыми он работал, можно оценить, взглянув на большой архив, хранящийся ныне в Библиотеке-фонде «Русское Зарубежье». Его составляют документы по археологии, труды по топонимике, записи очевидцев исторических событий, участников Гражданской войны и многое другое. Зурову были важны не только судьбы соратников, воинов Северо-Западной армии, но и факты, в целом относящиеся к прошлому и настоящему родной земли, псковского Поля. Он не стал автором жизне-

¹ Слово «скобарь» носителям языка известно в значении «житель или уроженец Псковщины». В.К. Андреев не только изучил разные версии происхождения слова, но и предложил свою – лингвистическую. См: *Андреев В.К.* Откуда пошли скобари? // Псковские говоры и их носители (лингвоэтнографический аспект). Псков, 1995. С. 8–10. Среди «скобарей» Зарубежья есть ещё один славный писатель – Ладинский, посвятивший многие произведения Древней Руси, возвышенным патриотическим темам. См. об этом: *Филатова А.И.* Ладинский А. П. // Русские писатели. XX в.: Биобиблиограф. словарь: В 2 ч. М., 1998. Ч. I. С. 730-732.

описаний, не писал мемуаров, и его Россия никогда не преподносилась на эмигрантском подносе. В главных произведениях писателя – повести «Отчина», романах «Древний путь» и «Поле» – художественно исследуется проблема, характерная для беженского сознания, но наследуемая от Бунина. Проблема жизни и смерти заостряется в сознании персонажей, живущих в окрестностях Пскова 1918 г. Главные герои романа, написанного в 1934 г., и созданного в 1939, – настоящие скобари: мелкопоместные дворяне, зажиточные крестьяне, которых уважают все в округе, чьи мировоззренческие основы всецело предопределены жизнью отцов и дедов, с честью воевавшие на фронтах Первой мировой, землю которых поливают их же «буржуазной» кровью сибирские казачки, балтийские матросы, немцы.

Большие книги Зурова представляют собой единый текст. Так, сюжет и персонажи «Древнего пути» [14] продолжили жизнь в романе «Поле» [15]. И во всех книгах героям, к которым автор питает самые теплые чувства, угрожает внезапная смерть. Причём лицом к лицу со смертью приходится сталкиваться именно тогда, когда жизнь вроде бы только начинает свой отсчет. Офицера Алексея Даниловича и богатого крестьянина Ермолая расстреливают на свадьбе, на которую они пошли, зная о смертельной опасности. У Назимова из окна дома открывается вид на колосющееся поле – в доме умирает отец, а завтра могут расстрелять и его самого. Серёжа Львов влюбляется в полную жизни нежную девушку Ванду, а она погибает от пули молодого безжалостного прапорщика. И сам Серёжа вот-вот отправится на фронт смотреть в лицо новой смерти.

Главные герои Зурова – не трусы. Они гордо идут на смерть, но самой-то гибели, умирания автор почти не показывает. О ней, как правило, сообщает кто-то из персонажей. Поэтому, при всей сосредоточенности писателя на смерти, его творчество, как у Ф.М. Достоевского, совершенно лишено мистики смерти [16, 80]. Дух людей перед смертью торжествен, это дух воинов, чье ощущение уже погранично, страх смерти где-то позади, а есть чувство какого-то нечеловеческого просветления. Отстаивая жизнь своей земли, они готовы насмерть драться с любым, кто испоганит поле, осквернит церкви, надругается над родственником. Даже первые персонажи Зурова – герои повести «Кадет» – «наделены чертами праведников и мучеников, сражающихся и гибнущих за свободу Отчизны» [17]. Но смирения перед смертью нет ни у кого. Его положительные персонажи до конца руководствуются инстинктом не только самосохранения, но и «жизнесохранения». К сожалению, высокий пафос собственных книг не достигался писателем в личной жизни. Возможно, это и привело его к конфликту и духовному размежеванию с Буниным.

Зуров был человеком психологически неуравновешенным. Все его душевные недостатки и физические недуги проявились в 30-е гг., когда дали о себе знать два ранения, сыпной и возвратный тифы, туберкулёз,

затем – болезнь сердца. Румянец и молодость были видимостью. Это приводило к депрессии, вспышкам злобы, чудачествам, непонятным для Бунина и гостей дома. В длительном общении с Буниным сказывались худшие человеческие качества Зурова. Но автор «Отчины» принёс великому писателю не один только вред. В 1929 г. он появился вовремя и на несколько лет действительно стал силой, спасительной для Бунина. Из переписки, публицистики 20-х гг. видно, что Бунин был безмерно одиноким, тосковавшим по близким душам, которых нигде в эмиграции не находил. В Зурове же он почувствовал то свежее дыхание, ту жажду соборности, которая была в человеке ещё молодым, но уже подвергшемся испытаниям и ими не сломленным. В нём не было обманчивой самоуверенности, но ощущалась убеждённость; не было «бескровно-болезненной экзальтации» эмигрантов, но имелись спокойствие, рассудительность и равновесие. В авторе «Кадета» Бунин увидел писателя, который поможет не обнищать его душе. Только такими причинами объясняются шаги, предпринятые для переезда Зурова. Попытка изжить свою тоску, печаль о России и избежать духовного одиночества была решительной – Бунин проявил нехарактерную для него деловитость. Но сделанное не стало панацеей на всю жизнь. Вот почему мы полагаем, что презрение и даже гнев Бунина никак не связаны с характером псковичей и писателя-скобаря. Называя Зурова «скобарём» за глаза, Бунин не обижает население Псковщины, а выплёскивает горечь и досаду на человека, которому доверился и которого сделал «своим». Болезненные особенности Зурова были нестерпимы. Но нестерпимым был и сам Иван Алексеевич, в очередной раз обманутый зловещей переменной и трагически наказанный «скобарём» за собственную страстность и недалёковидность.

Литература

1. Бахрах А. Бунин в халате. М., 2000.
2. Словарь современного русского языка / Под ред. Г.А. Галавановой. М.; Л., 1962. Т.13.
3. Большой толковый словарь русского языка / Сост. С.А. Кузнецов. СПб., 1998.
4. Письма И. Бунина к Л. Зурову / Публ. М. Грин // Новый журнал. 1971. № 105.
5. Бунин И.А. Публицистика 1918-1953 гг. М., 2000.
6. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.
7. Струве Г. Русская литература в изгнании. М.; Париж, 1996.
8. Яновский В.С. Поля Елисейские. Книга памяти. СПб., 1993.
9. Кузнецова Г. Грасский дневник. Трагедия любви. М., 2001.
10. Голубева Л. И.А. Бунин и Л.Ф. Зуров. История отношений // Вопросы литературы. 1998. №4.
11. Адамович Г. Литературные заметки: Леонид Зуров. «Поле». Роман. Париж, 1938 // Последние новости. 1938. № 6207. С.3.
12. Андреев Н. Леонид Зуров // Новый журнал. 1971. № 105.
13. Варшавский В. [Рец. на: Леонид Зуров. Поле] // СЗ. 1938. № 66.
14. Зуров Л. Поле: Роман. Франкфурт-на-Майне, 1983.

15. Бицилли П. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры. М., 2000.

16. Фоминых Т.Н. [Зуров Л.Ф.: «Кадет»] // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918-1940. М., 2002. Т.3: Книги.

Р. Ведринатис

Лев Карсавин: пути постижения бытия

Когда пытаешься осмыслить феномен Русского Зарубежья первой половины XX в., в глаза бросается одна общая черта, которая как бы соединяет весь русский интеллектуальный мир того времени. Эту черту можно условно обозначить как «пребывание на грани» – на грани бытия и небытия, на грани любви и ненависти, на грани шизофрении и паранойи... В войнах и тоталитарных режимах Европы уничтожалась человечность, и казалось, что конец мира уже близок. Именно это болезненное предчувствие гибели мира и являлось, как бы это парадоксально ни звучало, связующей чертой мышления интеллектуалов Серебряного века. В этом контексте появляется и фигура Льва Платоновича Карсавина (1882-1952) [1, V-XXXVII]. Он, как и его современники, стоял на рубеже, но всегда пытался и мыслями, и практикой остаться на стороне бытия, любви. Философский дискурс строится по-разному, так же и координаты отправной точки философствования бывают разные. Можно начать с самой большой абстракции и путём редукции найти (или соорудить) нечто интересное, а можно начать и с самого себя, с *ab ovo*. Карсавин избрал последний путь и свою концепцию индивидуальной личности строил исходя из собственного бытия. Борхес писал: «Каждый навеки определён одним-единственным мигом своей жизни – мигом, когда человек встречается навсегда с самим собой» [2, 396]. Эта встреча в корне меняет экзистенциальную настройку человека. И то, что ещё совсем недавно казалось механической грудой отдельных частиц, встаёт перед глазами как живое, любимое лицо. Этот шаг навстречу самому себе является выполнением человеческой задачи, а она и простая, и очень трудная – надо переступить свой эгоизм, как говорит Карсавин, надо «умереть, чтобы жить». И это не смерть ради смерти, а смерть ради жизни! Сделав шаг навстречу самому себе, я останавливаю рефлекссию, которая движется безумной и, казалось, неотвратимой спиралью. «Усмотреть всё это не трудно: и мы ничего не выдумываем, а только описываем» [1, 32], – говорит Карсавин.

Задача философии всеединства заключается в попытке реактуализировать смысл бытия. Именно проблематика самоосмысления стала важнейшей для современной философии. Для Карсавина этот вопрос тоже был актуальным. Ответ на него простой – смысл и единство не есть что-то, что лежит, дожидаясь своего хозяина. Постичь смысл – значит практикой поддерживать состояние любящей души. Конечно, у недоверчивого слушателя может возникнуть вопрос, что это за практика и в чём её

суть. Может, это выдумка, одна из многих, встречаемых в философском обиходе? Если это так, то мы должны усомниться и в Иисусе Христе; его пример – не что иное, как пример такого рода практики.

Карсавин, анализируя акты познания, пишет: «Так наши поиски “единого я” оказываются процессом вечного убегания его от нас, *дурною бесконечностью*, в которой мы уже не видим и не ценим нашего самораскрытия. Но прежде, чем признать бесплодность *всяких* поисков и строить скороспелые гипотезы, надо же задать себе самый простой и естественный вопрос: *так* ли мы ищем, и *то* ли мы ищем, что нам нужно. Ведь мы хотим познать единство без разъединения, единство *безразличное*, не определяемое, не познаваемое; ищем же его как самих себя (т.е. – как *личное*)» [1, 33]. Личный характер – отличительная черта карсавинского любомудрия. В нём находят место и глубочайшие философские воззрения, и поэтические интуиции. Но главную роль в его «анти-систематичной системе» играет идея всеединства. Эта идея выражает сущность жизни личности. Мы находим себя в разных ситуациях, независимо от времени и пространства. Личность в каждом моменте появляется как нечто полное и целое, но все эти моменты всё же остаются подчинёнными диалектике смерти-воскресения [3, 16]. Осуществляя себя в одном конкретном моменте, личность как бы умирает, потом находит себя в новом моменте и воскресает. Но человеческий мир, по Карсавину, несовершенен – потому и самореализация (смерть), и воскресение тоже являются несовершенными. Так как личность не может себя реализовать в отдельных моментах, то создаётся впечатление, что всеединства личности совсем нет и быть не может, ибо она «разбросана» во множественном несовершенстве.

И всё же несовершенство – лишь одна сторона человеческого бытия. Хотя оно часто и, может быть, слишком часто одерживает победу над совершенством, но всё же человеческие усилия не исчезают, а, напротив, растут – конечно, только в том случае, если человеком движет любовь. Карсавин в «Noctes Petropolitanae» пишет: «Не она, Любовь, любит – я люблю; не она стремится меня – я стремлюсь. Это я определяю мой долг, себя самого терзаю и мучаю. Однако люблю я Любовью и что-то не моё, а вселенское раскрываю в стремлении моём. Любовь, это – я; и всё же она – не я» [4, 105]. В этих словах просачивается интуиция смысла бытия – смысла всеединого, синергетичного процесса. Ведь быть – это делиться жизнью, участвовать в любви. Мы очень ясно понимаем, что суть любой игры в том, что все её участники принимают правила и им починяются. Игра невозможна, если хоть один из игроков бросает вызов этой сути. И ещё – при всём этом все отлично понимают, что это лишь игра. А жизнь ведь тоже своего рода игра, но игроки в этой игре очень часто пытаются преступить правила. Иисус Христос призывал людей стать детьми; как мне кажется, смысл призыва заключался в том, что задача каждого из нас – стать *опять* откровенными в своих помыслах и деяниях. Быть откровенным – значит любить и ясно понимать, что

это и есть задача каждого из нас. Такие вот, казалось бы, простые правила «игры в жизнь»...

Наверное, не такие уж простые, как может показаться с первого взгляда. В современной философии часто можно найти изречения о том, что любовь «свой век отжила», что пришла пора заняться более «реальными делами», например конструированием теории «толерантности». Мы можем изучать различные теории, даже верить в их правоту и надёжность. Но вряд ли это поможет нам жить; нетрудно понять, что формальное строение интеллекта, каким бы изящным оно ни было, всё-таки несравнимо с любящим откровением человеческого бытия. Любовь – не абстрактное слово. Это полнота человеческого феномена, когда всё: и мысли, и чувства, и тело – сливаются в один вопросительный знак, когда мы ждём ответа на наше обращение к Другому. «Если у нас нет человеческих чувств, то мы не сможем любить Бога так, как должны, – как люди. Если мы не отвечаем на зов человеческой любви, то мы не можем быть любимыми Богом так, как Он желал нас любить – Сердцем Человека, Иисуса, который есть Сын Божий, помазанный Христос» [5,23-24].

Всё-таки люди несовершенны; причина этого несовершенства, по мнению Карсавина, в том, что тварь боится быть и хочет себя утвердить: «Нет утверждения иначе, чем чрез самоотдачу, самоутверждение же – мнимость и ложь. <...> Самоутверждение не утверждает бытия, а отрицает его. Тварь хочет быть в себе и для себя, самоутверждаться без самоотдачи: она так хочет быть Богом, чтобы Богом не быть. Это внутренне противоречиво, невозможно, даже немислимо. Это равно нехотению бытия и небытию, полному отказу ответить на зов Божий» [1, 204].

Никакое действие само по себе не является злом. Зло – абсолютное изнеможение, желающее самоутвердиться как сила, как мощь, которой покорилось бы всё, что не может быть управляемым, что органично *происходит*. И каждый, кому посчастливилось в глубине души услышать зов Божий, возвращается в мир тварный как носитель смысла, как любящий человек. Человек же, который сопротивляется зову, пытается заткнуть себе уши, остаётся в жестоком одиночестве. Страх, инфантильность, одиночество и беспокойство – постоянные проводники человека-беглеца. Карсавин же – пример такого человека, который не бежит, а всем своим существом старается быть на грани. Он имел возможность покинуть Литву в 1939 г., мог просто остаться за рубежом, а не на рубеже, но избрал другой путь – остался там, где была угроза стать жертвой режима. Можно думать, что это не что иное, как проявление суицидного характера личности; как мне кажется, это – огромное упрощение. Можно сказать о Карсавине и то, что было сказано о Христе в Евангелии от Иоанна: «Он пришёл к своим, но свои его не приняли». Скорее всего, Карсавин жизнью своей воплощал ситуацию *insecuritas humana* [6], шёл по натянутому канату, балансируя между бытием и небытием, двигался по пути любящего человека, который мог быть уверен лишь в одном – что он не может и никогда не сможет быть уверенным.

Литература

1. Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения. М., 1992. Т. 1.
2. Борхес Х.Л. Письмена Бога. М., 1992.
3. Ванев А.А. Два года в Абези. В память о Л.П. Карсавине. Брюссель, 1990.
4. Карсавин Л.П. Малые сочинения. М., 1994.
5. Merton Th. Mintys vienuoje. Vilnius, 2003.
6. Wust P. Netikrybė ir rizika. Vilnius, 2000.

*А.П. Лысков***Живая ткань (о философии культуры Н.С. Арсеньева)**

За последние годы труды многих философов-изгнанников стали доступны широкому читателю на родине. Перед многими мы ещё в долгу. Н.С. Арсеньеву повезло меньше других; о причинах этого следует говорить отдельно. Не будем останавливаться на творческой биографии самобытного мыслителя, историка, культуролога, литературоведа, поэта и писателя, с 1920 по ноябрь 1944 г. проработавшего профессором Кёнигсбергского университета и закончившего свой жизненный путь в 90-летнем возрасте профессором Свято-Владимирской духовной академии (Нью-Йорк) и руководителем Русской академической группы в США [3].

Арсеньев предстаёт оригинальным философом и историком культуры с «большим сознанием»: «болезнь эта была всепоглощающей и все-радостной, т.к. называлась она Россией с её трагической судьбой и с вечными ценностями её культуры» (А.И. Абрамов), которая, по его убеждению, «в своей православной форме жизни преизбыточествующей» единственно способна к «преображению мира и жизни». Некоторые основные моменты его философии культуры требуют специального рассмотрения.

Н.С. Арсеньева можно было бы назвать мыслителем одной темы – духовной культуры России и православия, поскольку именно эта тема выражает лейтмотив его творчества; стержень его культурологии – идея «почвенной укоренённости» человеческого существования как уникального и незаменимого блага. Главная идея «почвенничества» – убеждение в наличии особой «национальной почвы» как основы общественно-политического и духовного развития России. Такой «почвой» были идеалы и ценности, противостоящие утилитаризму и прагматизму «западной», буржуазной, культуры. Арсеньевская концепция русской жизни и культуры в значительной мере предварена суждениями Ап. Григорьева о «святой любви к почве, к преданиям, к родному быту», давшей о себе знать в творчестве Пушкина, Тютчева, Гоголя и других видных представителей русской литературы, о том, что не подобает русским людям клеветать «и на себя, и на действительность», на свой быт и души; что в русской жизни есть предпо-

сылки для формирования типа «развитого человека, твердо упирающегося в почву, на которой он родился, вырос и воспитался» [4, 317, 462, 440]. «Почвенничество» Арсеньева, однако (и это существенно), отмечено *историзмом* – пониманием жизни народа и общества как неизменно меняющейся и обогащающейся, как нескончаемой цепи творческих деяний. *Творчество и верность традиции* в арсеньевской культурологии – начала, взаимно предполагающие друг друга. Мыслитель исходит из того, что человек – в высочайшей степени *историческое существо*. Человек находится в историческом, как историческое находится в человеке; отрыв одного от другого невозможен. Действительная задача состоит в том, чтобы раскрыть взаимное влияние судьбы человека и метафизики истории. Рубежный период XIX и XX вв. породил обострённое и даже болезненное внимание к человеческой ретроспективе. В это время в качестве неотъемлемого признака исторического познания вновь выступает обращение к *традиции и преданию* как средствам, обеспечивающим сохранность обычаев – первооснов жизни – и способствующим их передаче от поколения к поколению.

Тайна человеческой судьбы даётся лишь в обращении к *памяти*, выступающей своеобразным хранилищем «энергетических ресурсов» личности, и только она делает её единой целостной реальностью. При этом мало полагаться лишь на исследование документов и источников. Духовная связь поколений хотя и отражается в них, но ими далеко не исчерпывается. Вот почему важнейшее место в процессах духовной жизни народа, формирования личности занимают *предания и традиции*. Внутренняя *историческая память* может быть вплетена в историческую судьбу человека не иначе, как посредством *исторического предания*. Конечно, исторический процесс с точки зрения его объективности предстаёт как документированное развёртывание событий. Наполнить его присутствием живого человека позволяет философия. Заметим также, что *творчество Н.С. Арсеньева* (как, впрочем, и других представителей зарубежья – сторонников русской религиозной философии), при всей самобытности и оригинальности, исходило не только из родной почвы. Оно впитывало в себя всё богатство интеллектуальной атмосферы, созданной мировой культурой.

В литературе существует множество определений культуры, схватывающих в понятиях те или иные грани этого сложного феномена. Арсеньев не стремится к жёстким дефинициям. Он пишет: «И как изменяются, стареют, ветшают многие культурные ценности, даже в процессе не катастрофических потрясений... а просто естественной смены и мирной постепенной замены старого новым. Кое-что сохраняется, остаётся. Этот процесс передачи унаследованного и развития великих ценностей духовных и духовно-материальных, создание и творение новых ценностей из старого корня или вдохновение и озарение непрерывного потока жизни новым содержанием (но как-то всё же связанного, хотя бы поле-

мически, критически или реформационно с духовным содержанием предыдущего) – вот этот мощный процесс, динамически-наступательный, творческий и вместе с тем связанный с предшествующими борениями и достижениями... мы и называем *культурой*» [1, 7].

Предметом острых дискуссий и политической борьбы, особенно в кризисные периоды общественного развития, когда вызов истории требовал и соответствующего выбора пути, неоднократно становилась проблема соотношения в культуре общечеловеческого и национального. Для российского общества она обладает перманентной актуальностью. Корректно и диалектически решается этот вопрос Арсеньевым: в величайших ценностях культуры великого народа *общечеловеческое* и *конкретно-индивидуальное*, характерное именно для этого народа, связаны неразрывно. Говоря языком современной культурологии, общечеловеческие ценности представляют собой систему максим, содержание которых не связано непосредственно с конкретным историческим периодом развития общества или конкретной этнической традицией, но, наполняясь в каждой социокультурной традиции собственным конкретным смыслом, воспроизводится тем не менее в любом типе культуры в качестве ценности. Рассматривая некоторые основные черты в преемственности исторической и культурной жизни, Арсеньев отмечает прежде всего *«устремление вперёд, эту поступательную динамичность, это стремление к созданию новых ценностей»*. «И в этом динамическом движении вперёд есть вместе с тем и какое-то ощущение солидарности с грядущими поколениями, есть желание им послужить. Из этого порыва творчества и этого – часто бессознательного – порыва к служению и *создаётся культура*» [5, 42]. Вместе с тем, подчёркивает Арсеньев, культура вырастает из своего предыдущего состояния. «Эта связанность в любви с ценностями, вдохновлявшими прошлое, и с поколениями отцов и предков так же неотъемлема от самой сущности культуры, как и творческое устремление вперёд, как и творческая любовь, как и предощущаемая солидарность с новым, нарастающим... с тем, что растёт и готовится к расцвету сегодня, но что точно так же – так же, как мы, вырастает из корней прошлого, не будучи, однако, всецело и абсолютно им обусловлено» [5, 44]. Органически усвоенная традиция становится для отдельных людей и их групп своего рода *маяком*, некой духовно-практической *стратегией*. Причастность традиции проявляется не только в виде ясно осознанной ценностной ориентации, но и в формах стихийных, интуитивных, непреднамеренных. Символически точным оказывается образ, найденный В.Я. Брюсовым:

А древние пращуры зорко
Следят за работой сынов,
Ветлой наклоняясь с пригорка,
Туманом вставая с лугов.

«Древние пращуры», конечно, «слились с природой», однако, как бы вопреки неумолимости естественных законов, как замечает современный автор [6, 99], они в известном смысле продолжают существовать в каждом ныне живущем человеке, его задатках, способностях, темпераменте, характере. Если в истории общества преемственность обеспечивается тем, что каждое последующее поколение наследует совокупность материальных и духовных ценностей, то в истории индивидуальной жизни это представлено в первую очередь окружающими ребёнка с момента его рождения конкретными людьми. *Индивидуальная жизнь* обусловлена не только социальным целым, но и всем предшествующим развитием личности, включая личную «биографию» и историю его предков.

Живая традиция обязательно должна включаться в живое повседневное мироощущение людей. Традиция характеризуется не только и не столько трансляцией знаний, сколько передачей *ценностно-нормативного содержания* человеческого сознания и культуры. Самым непосредственным образом традиция связана с процессами, развёртывающимися на базе человеческих взаимоотношений; поэтому она всегда окрашена в субъективные тона. Собственно, включение или же, наоборот, невключение в человеческие взаимоотношения и означает, что традиция принимается или отвергается. Гибнет она тогда, когда не находит себе места в жизни людей, когда к ней попросту теряют интерес.

У традиции имеются свои, отличные от разума, оценочные параметры, культурные функции и формы установления адекватности миру. В любой культуре, в том числе и современной, существуют разные, качественно своеобразные уровни, слои, пласты. Конечно, есть культурные функции, выполнить которые способен только разум: формировать объективное знание о мире, то есть образы, которые при соотнесении с реальностью могут быть оценены как истинные или ложные и которые принимаются или отвергаются именно по этому параметру. Но очень многое мы узнаем не из научных концепций и принимаем отнюдь не благодаря рациональному обоснованию. Есть культурные содержания, которые вообще не вмещаются в рациональные формы. «*Любовь к конкретному и индивидуальному*, к определённому характерному лицу народа, эпохи, культурной или сословной группы, а также – никак не в меньшей степени – и к яркой, конкретной индивидуальности отдельных лиц, представляющих этот народ, эту эпоху с её исканиями и традициями, но вместе с тем и свою личную жизненную правду, свою личную судьбу с её борением, страданием и счастьем, – вот эта любовь к живому, индивидуальному, конкретному... необходима, чтобы понять вообще лицо культуры и лицо истории и основной сокровенный смысл истории» [5, 45-46].

Концептуальная теоретическая направленность размышлений Н.С. Арсеньева определяется доминантностью православной христиан-

ской духовности: «Без любви к живому, частному, нет и любви к общему, основному. *Как можешь ты любить Бога, Которого ты не видишь, если не любишь брата, которого видишь?* Вот это слишком легко забывают некоторые из современных ортодоксальных богословов, выросшие в атмосфере искусственной абстракции и оторванности от живой любви... не ощущающие той огромной жалости и бережного снисхождения и уважения... к живой твари Божией... (что отнюдь не означает “канонизации” и восхваления погрешностей и ошибок), являющихся выражением все той же творческой силы любви. Этим объясняется и любовь – часто до боли, до страдания, до желания помочь ценою подвига и предания себя – к собственному народу» [5, 45–46].

В то же время Н.С. Арсеньев считает необходимым «критически расценивать эту историю, эту традицию, и с любовью беречь и «культивировать» то ценное, что она произвела, творить новую жизнь и новые ценности духовные не в рабском внешнем подчинении или подражании, а в «динамическом росте». Само слово «*традиция*» употребляется им не иначе как в сочетании с прилагательными «*творческая*», «*динамическая*», «*живая*». Рассматривая основные черты в преемственности исторической и культурной жизни, он подчёркивает «устремление вперёд», стремление к созданию новых ценностей. Живое предание и личный подвиг, устремление вперед и укоренённость в прошлом составляют один порыв, одно мощное течение. В единстве традиции и творчества видит мыслитель подлинный смысл культуры. Культура определяется источниками, ее питающими, и целями, к которым она устремлена, и «*живую тканью исторической преемственности и личного усилия и подвига*, подвига как отдельных лиц, так и целого народа» [1, 7].

Предметом наследования, считает Арсеньев, являются как выдающиеся памятники культуры, так и малозаметная «*ткань жизни*», насыщенная «творческими воздействиями», сохраняемая и обогащаемая от поколения к поколению. Это – сфера верований, нравственных установок, форм поведения и сознания, стиля общения (не в последнюю очередь внутрисемейного), обиходной психологии, трудовых навыков и способов заполнения досуга, контактов с природой, речи, привычек. Культура, благодаря которой человек и является человеком, слишком сложный феномен, чтобы объяснить его только простой *трансляцией научного знания*.

Наука не знает «святыней», культура не может без них жить. Лишь непосредственная трансмиссия человеческого жизненного опыта обеспечивает преемственность в истории, необходимую «связь времен». «Сейчас, к сожалению, – с горечью пишет известный учёный и организатор науки Н.В. Карлов, – приходится принимать во внимание то печальное обстоятельство, что заметная доля русских людей, причем профессионально довольно хорошо образованных, потеряла чувство национального самосознания, передававшегося от поколения к поколе-

нию частным, семейным... патриархальным путем. Корни обрублены. Многие семьи мучительно ищут и часто находят следы своих пращуров в их проекции на экран современной жизни» [7, 13].

Существует некое «*общее ядро человеческого опыта*», некоторый ряд возможностей, идущий поперёк различий (по полу, этнической и классовой принадлежности, образованию, месту жительства и т. д.) – ряд, который артикулируется различными способами, но тем не менее играет роль своего рода «*глубинной грамматики*» *жизненного опыта* (по выражению старейшины современной компаративистики Э. Дейтча). Надбиологические программы представлены образцами, предписаниями, знаниями, навыками, социальными целями и ценностями, идеалами и нормами и т. д., составляющими содержание культуры, которая их генерирует, хранит и транслирует. Тот слой культуры народа, с которым прежде всего сталкивается любой входящий в жизнь человек, является *первичным и фундаментальным*. Это прежде всего *мир субъективно близких взрослых*. Это – они сами, с их особым обликом и языком, колыбельными и сказками. «И только через родное тепло освоенной субъективности их предметного мира входит и вся его предметность в душу ребенка, в крепнувший сплав, в неразрывную спаянность его витальных нужд, формирующихся предметных потребностей и способности осознания и переживания собственной жизни» [15, 26-27]. Как и душа индивида, глубинный слой культуры каждого этноса (народа, нации) сохраняет живую плодородность и свежесть свою сопричастием столь же глубинным культурам иных этносов и народов.

Культура как реальность, согласно такому её пониманию, существует не только в своём вещественном выражении, но и в «межличностном общении», духовном и духовно-практическом творении людьми своего мира и себя самих. *Онтология культуры* в том, что она, как и вся сфера духовности бытия человеческого, порождает самое себя.

Н.С. Арсеньев развивает *славянофильскую концепцию дома*. «Нам, нынешним, трудно понять славянофильство, – писал М.О. Гершензон в 1910 г., – потому что мы вырастаем совершенно иначе – катастрофически. <...> Каждый из нас не вырастает естественно из *культуры родительского дома*, но совершает из неё *головокружительный скачок* или движется многими такими скачками. Вступая в самостоятельную жизнь, мы *обыкновенно уже ничего не имеем наследственного*, мы всё переменили в пути – навыки, вкусы, потребности, идеал; редкий из нас даже остаётся жить в том месте, где провёл детство, и почти никто – *в том общественном кругу, к которому принадлежали его родители*. <...> Я не знаю, что лучше: эта беспочвенная гибкость или тирания традиции. Во всяком случае, разница между нами и теми людьми очевидна; в биографии современного деятеля часто нечего сказать о его семье, *биографию же*

славянофила необходимо начинать с характеристики дома, откуда он вышел» [8, 315-316].

Славянофильская концепция Дома была в первую очередь проекцией личного опыта, носившего на себе отпечаток мифопоэтических представлений о Доме как о спасительном крове и хранителе векового уклада жизни, в область философии и истории культуры. Сакрализация жилого пространства непосредственно вытекала из романтической идеи универсального синтеза различных духовных и материальных начал, которого, по мысли славянофилов, можно было достичь, если превратить религию в центральную силу, объединяющую вокруг себя все другие культурные ценности. Однако если в общей славянофильской концепции духовной культуры религия занимала центральное место, то в частной концепции Дома на первый план выдвигалось не религиозное, а семейное начало. В исторических трудах К. Аксакова, в публицистике Хомякова и философских трактатах И. Киреевского (1850-е гг.) завершилось идеологическое становление концепции Дома как семейного гнезда. В наиболее отчётливой форме, не предполагавшей, однако, глубокого философского обоснования, эта концепция выступает у Аксакова. Ещё в 1847 г. он сетовал на то, что «хлопочем мы о жизни общественной, или лучше гостинной, а жизнь семейная часто у нас забыта или пренебрежена; семейная же жизнь есть неотъемлемая основа и условие истинно общественной и человеческой жизни, без неё их нет» [9, 191]. Впоследствии эта мысль приобрела форму учения о семье как основе общественного быта на Руси, в противовес родовой теории К.Д. Кавелина и С.М. Соловьёва.

Жизнь духа воплощается как «в неявном устремлении к далёкому», так и «в самом святом и центральном достоянии человека – «*семье и доме*». Арсеньев утверждает, что «*освящение дома*» и его жизни – один из первоначальных элементов и корней религии, как она раскрывается в истории человечества. Христиан объединяет идеал *семьи*, образ *христианкой матери*, святыня очага. «Вся культура человеческая... и вся жизнь отдельных людей... может рассматриваться под двумя углами зрения: искание и созидание «дома», уюта, семьи, гнезда и – разбивание этого «дома»... силой внешних обстоятельств, катастрофами, потрясениями в жизни народов, и прежде всего... смертью» [10, 47]. *Семья – главная строительница и устроительница дома* – не что иное, как «круг, в котором осуществляется истинная, человеческая любовь», при которой один человек становится для другого дорожкой самого себя. Семья заставляет отказаться от любви к самому себе и перенести эту любовь на мужа или жену, на детей, на братьев и сестёр; любовь «переходит из абстрактного понятия в живое и действительное проявление» [11, 250-251].

Арсеньев много внимания уделял проблемам духовной и культурной жизни русской семьи. По его мнению, особенно значительно и важно, что проявление «живого потока динамической традиции есть жизнь семьи». В тишине, незаметно, неслышно совершается здесь «великое

дело не только передачи культурных и духовных ценностей», но и творческого воздействия одного поколения на другое и, что важнее, личности на личность, «духовного оплодотворения». В недрах семьи ребёнок приобщается к духовным ценностям, которые «сеются» в его душу; в большинстве случаев это несравнимо по глубине и силе со всеми последующими воздействиями. Для Арсеньева огромное значение семьи в духовной и культурной истории отдельного человека и народа не требует доказательств. Его интересует, как, в каких формах это значение проявляется.

Заметим, что долгие годы в эмиграции Арсеньев был совсем один, и своими смогли стать для него несколько близких ему и любимых им русских семей. Ему всегда было ясно – прежде всего из личного опыта, – что семья была и есть та «духовная колыбель, в которой родилось и выросло всё, чем каждый из нас живёт и дышит». Но в эмиграции философ с особым трепетом ощутил и хрупкость ткани жизни русской семейной традиции как национального духовного достояния. Арсеньев предвидит, что насильственное нарушение в России преемственности религиозной и нравственной семейной традиции может привести к её полному изживанию и даже исчезновению, к национальной катастрофе.

Как уже было сказано, Н.С. Арсеньев подчёркивает, что творческое воздействие происходит в «глубинах духа» в тишине, едва заметно. В тишине совершаются величайшие творческие воздействия и созревания, конечно, не только в пределах семьи; но ничто не может сравниться с *духовным воздействием матери* (иногда той, которая заменяет мать) на душу ребёнка. С точки зрения христианского мирозерцания, жизнь семьи, как и вся наша жизнь, – место «духовного роста, место приготовления нашего к высшей цели». Арсеньев воспекает *евангельский идеал семьи*, подчёркивая его единство как в православном восточном, так и в западном христианстве. Носительница и передатчица этой жизни Духа – прежде всего *мать*. Раскрывая образ матери, этого «центра излучения огромной культуры и ума и сердца», «*духовного средоточия семьи*», Арсеньев приводит несколько примеров. Он рисует идеальный образ женщины, создающей в семье атмосферу любви ко всем присутствующим и отсутствующим, живым и умершим, людям и даже животным.

Согласно его представлениям, семья в духовном смысле слова, как свободный очаг культурной жизни есть только там, где есть религиозное начало. Касаясь духовных источников русской семейной жизни, берущих начало в евангельском вдохновении, Арсеньев указывает на *ценности*, которые культивировались и передавались из поколения в поколение. Он ностальгирует по досоветской семье, являвшейся местом усиленного духовного и культурного оплодотворения, роста.

Истовое *обрядовое благочестие*, которое жило в старорусской семье, – живой проводник «прикосновения к иному миру» (обряд мог, конечно,

восприниматься и *внешне*, как нечто самодовлеющее, формальное, и тогда его духовная сила замирала). Обряд помогал создать, воспитать тот тип благообразия, который проявляется и вовне, облагораживая даже внешние проявления жизни. Раскрывая православную (и католическую также) *философию обряда*, Арсеньев отмечает его назначение – освятить земную жизнь в главнейших фазах и проявлениях её напоминанием об Источнике Света – отблесками *Вочеловечения Слова* [12, 135].

Семья религиозно жила поэтому не обрядом, а «силой духовной связанности» с великим потоком жизни Церкви, участием в самой жизни Духа. «В древнерусском, да и в позднейшем благочестивом русском семейном укладе этот идеал жизни находил своё особенно яркое выражение в *родительском благословении*, которое стоит как бы в центре жизни семьи. Известны эти «зачины» многих русских былин.

Не сырой дуб к земле клонится,
Не бумажные листочки расстилаются:
Расстилается сын перед батюшкой,
Он просит себе благословеньица:
<...>

Отвечает старый хрестьянин Иван Тимофеевич:
«Я на добрые дела тебе благословеньице дам,

А на худые дела благословенья нет...

Не помысли злом на татарина,
Не убей в чистом поле хрестьянина».

(Из былин об Илье Муромце)

<...>Даже буйный Васыка Буслаев покорно просит материнского благословенья. <...> Новая жизнь, новая семья начинается с благословенья родителями женихов и новобрачных, строится на нём <...>. В... традиции крепких русских семей, попавших в эмиграцию... эта центральная роль благословения... сохранилась и поныне» [12, 132-133].

Творчество и верность традиции в арсеньевской культурологии (в противоположность тому, что было решительно заявлено в книге Бердяева «Смысл творчества») – дружественные, глубоко сродные друг другу начала бытия. Деятельность в области культуры понимается не как «чистое» созидание или привнесение ценностей «со стороны», но в качестве обогащения и преображения уже наличествующего в органически сложившейся *жизненной «ткани»*, как упрочение и достраивание прошлого опыта. Культура характеризуется Арсеньевым как «*динамически наступательный, творческий процесс*» *передачи унаследованного*, связанный с основами духовной жизни отдельного человека, народа, всего человечества: «Понимание духовных ценностей культуры есть уже участие, хотя бы и самое скромное, в живом потоке... культурного творчества <...>. Нет настоящего культурного и духовного творчества без некоего подвига, без некоего героизма... без хотя бы частичного забвения себя для высшей цели. Поэтому подлинная культурная традиция была всегда и школой подвига, и школой мужественного усилия».

Выше уже было сказано о болезненности «разрывов» культурной преемственности, причины которых Арсеньев усматривает, во-первых, в насильственных акциях – революциях, всегда «бесплодных и убогих», ибо они рождаются из ненависти, и, во-вторых, в духовном оскудении, «мещанском» омельчании духа. Арсеньев высказывает предположение, что в ситуациях «культурных разрывов» защитники традиции «не менее виноваты, чем поносители и враги» [14, 145].

Трагический опыт первых десятилетий XX в. стал предметом размышлений многих философов Русского Зарубежья. Но общество наше вновь было обречено в определённой степени воспроизвести «трагические витки исторической спирали». При «революционном» отказе от *всего* прошлого вновь было «забыто», что продиктованное даже благими побуждениями, но безоглядное реформирование способно разрушить саму «живую ткань культуры» – основу социальной жизни.

Литература

1. Арсеньев Н. Из русской культурной и творческой традиции. Франкфурт-на-Майне. 1959.
2. Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX в.: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997.
3. Лысков А.П. Н.С. Арсеньев – религиозный мыслитель и культуролог // Вестник КГУ. Калининград, 2003. Вып. 2.
4. Григорьев А. Литературная критика. М., 1967.
5. О смысле культуры. Русские философы конца XIX – сер. XX вв.: Антология. Вып. 1. М., 1993.
6. Китаев П.М. Культура: человеческое измерение. СПб., 1997.
7. Карлов Н. Интеллигенция ли интеллигенция // Вопросы философии. 1998. № 3.
8. Гершензон М.О. Грибоедовская Москва. П.Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М., 1989.
9. Аксаков К. Три критические статьи г-на Имярек // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1981.
10. Арсеньев Н.С. Преображение мира и жизни. Нью-Йорк, 1959.
11. Хомяков А.С. Полн. собр. соч. М., 1900. Т. 3.
12. Арсеньев Н.С. О духовной и культурной традиции русской семьи // Север. 1992. № 3.
13. Арсеньев Н.С. О духовной традиции и «разрывах» в истории культуры // Грани. 1953. № 20.
14. Михайлов Ф.Т. Культурология и теория образования: философская проблема их общего начала / Культура, культурология и образование: Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1997. № 2.

V. ВОСПОМИНАНИЯ. ПУБЛИКАЦИИ. ДОКУМЕНТЫ

Д.И. Чижевский

Пражские воспоминания (1976)

Перевод, комментарий и примечания Владимира Янцена

Воспоминания Чижевского о Пражском лингвистическом кружке были написаны на немецком языке и опубликованы без существенной редакторской правки ещё при жизни автора (обработка текста была поручена гейдельбергской ученице Чижевского, Б. Конрад-Лютт, но её правка в печатном тексте не была учтена, и он содержит множество грамматических, стилистических и хронологических ошибок). – См.: *L. Matejka (ed.): Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 15–28.* Датировка текста в данной публикации отсутствовала¹.

В работах Чижевского тема Пражского лингвистического кружка впервые затрагивается в предисловии к частичной перепечатке одноименного сборника статей, вышедшего в Москве в 1967 г. под редакцией Н.А. Кондрашова (Пражский лингвистический кружок: Сборник статей. М., 1967). Чижевский переиздал в 1971 г. только литературоведческую часть этого сборника, дополнив её своим предисловием и списком литературы². Но в 1968, 1970 и 1971 гг. проблематика русской формальной школы и ее связей с Пражским лингвистическим кружком уже обсуждалась им на семинарах в Гейдельбергском и Кёльнском университетах³.

¹ Машинописный немецкий текст и корректуры первой публикации хранятся в архиве Чижевского в отделе рукописей и редких книг библиотеки Гейдельбергского университета (Heid. Hs. 3881, B 229, B 418, B 764–765).

² *D. Tschihewskij (Hrsg.): Prager linguistischer Zirkel. Literaturwissenschaft. Teilnachdruck des Sammelbandes Moskau 1976 mit einer Vorbemerkung von Dmitrij Tschihewskij. (Slavische Propädeäen 108). München, 1971.* В списке литературы приведены две работы Чижевского («О “Шинели” Гоголя» и «Обращение поэтических метафор, топосов и других стилистических средств»), по его словам, первоначально предназначавшиеся для журнала Пражского лингвистического кружка. В предисловии впервые упоминаются некоторые темы, более широко освещённые затем в «Пражских воспоминаниях».

³ Гейдельберг: просеминар «История и теория русского формализма» (летний семестр 1968 г.), аспирантский семинар «Теоретические вопросы поэтики (преимущественно пражского структурализма)» (летний семестр 1970 г.), аспирантский семинар «Литературоведческие воззрения Пражской школы» (зимний семестр 1970–1971 гг.). Кёльн: в зимнем семестре 1971–1972 гг. Чижевский прочел курс «Новое русское учение о стиле: Ю. Лотман». Тот же курс повторён в летнем семестре 1972 г. и в Гейдельберге. Протоколы гейдельбергских семинаров хранятся в архиве Чижевского (ед. хр. В 736. № 45, 46, 48).

Первое упоминание о мемуарах содержится в отчёте Чижевского за 1975 г., посланном друзьям, ученикам и коллегам в начале января 1976 г.: «После этого мне ещё остаётся занятие моими личными воспоминаниями, м[ежду] пр[очим], о различных славистах и философах, учеников которых в основном уже нет в живых. <...> Многое, естественно, зависит от возможной помощи машинисток и от состояния моего здоровья»⁴. Затем в письме без даты к Л. Мюллеру (ноябрь 1976) Чижевский среди работ, подготовленных им в 1976 г. к печати, называет и «Воспоминания о возникновении Пражского лингвистического кружка и его значении», сопровождая запись сведениями об объёме текста и перспективах публикации («20 стр., уже в печати. Университетское издательство в Энн Арборе»), а также примечанием («Могут быть продиктованы и другие воспоминания»)⁵. Кроме того, в гейдельбергском архиве Чижевского сохранился отдельный листок из его недатированного немецкого письма к жене, Лидии Израилевне Чижевской-Маршак, в котором он просит её о помощи при переводе «Пражских воспоминаний»: «А сейчас хочу попросить тебя кое о чём, за что ты могла бы взяться, если не имеешь ничего против. А именно: один чешский ассистент [из] Энн Арбора хочет опубликовать воспоминания о нашем чешском периоде. Я же [собираюсь] вспомнить разное о своей собственной деятельности, о Якобсоне и Богатырёве, но, к сожалению, у меня нет никого, кто бы мог писать на русской машинке, а я, естественно, не могу диктовать на немецком языке. И чешский издатель воспоминаний издаст мои воспоминания либо на английском, либо на русском языке. А я мог бы более чётко написать по-русски для тебя, но менее – для Тани, да вот беда – сам я не могу уже читать своего русского почерка. Поэтому нашёл следующий выход: я напишу воспоминания на немецком языке, или – что ещё лучше – продиктую их на немецком языке, а ты переведёшь их на русский. Ведь твой почерк настолько читаем, что чешский коллега всё правильно перепечатает, может быть, и с помощью Тани. Ответь, пожалуйста, поскорее, возьмёшься ли ты за это дело. Тогда я смогу в ближайшее время начать диктовку. Речь идет о пражском периоде с 1924 по [19]29 г.»⁶. Вероятнее всего, русский перевод «Пражских воспоминаний» женой Чижевского осуществлён не был, и до Матейки они дошли в том несовершенном немецкоязычном варианте, в каком и были затем опубликованы в США.

Можно, разумеется, сомневаться, удалось ли Чижевскому с достаточной полнотой раскрыть тему, заявленную в подзаголовке воспоминаний. Как известно, даром импровизации, столь необходимым в устных выступлениях и при диктовке мемуаров, Чижевский не обладал, лучшие свои доклады готовил всегда заранее, читая потом по записанному тексту. Но вряд ли можно согласиться с мнением современного немецкого исследователя биографии Чижевского: «Воспоминания коротки и явно написаны без охоты, не было

⁴ Письмо и отчёт хранятся в личном архиве Л. Мюллера в Тюбингене и в личном архиве А. Лаухуз в Кёльне.

⁵ Список работ Чижевского, подготовленных к печати в 1976 г., хранится в личном архиве Л. Мюллера в Тюбингене.

⁶ Машинописный текст. Хранится в рубрике «А» архива Чижевского в отделе рукописей и редких книг библиотеки Гейдельбергского университета.

даже уделено внимание редакционной правке. Обработку взяла на себя д-р Конрад, однако Чижевский ее игнорировал (по словам г-жи Конрад-Лютт, Берлин, переданных ею автору)⁷. Такая характеристика «Пражских воспоминаний» косвенно ставит под сомнение и их содержание. Есть ли, однако, для этого основания? Ведь в процитированном выше письме нет и следа какой-либо «неохоты» писать эти воспоминания. А «краткость» их могла быть обусловлена ограниченностью времени, имевшегося в распоряжении в связи с предполагавшейся публикацией их в почти готовом уже к печати сборнике. И уж ни в коей мере несовершенство немецкого языка Чижевского и переполненность воспоминаний столь характерными для него ассоциативными (или просто юмористическими) отступлениями не отразились на богатстве содержания! Наоборот: диву даёшься, как мог человек, достигший 82-летнего возраста, сохранить в памяти не только мельчайшие детали давно минувших событий и свежесть впечатлений об их участниках, но и проблематику дискуссий прошлого, их общеисторический и историко-научный фон, выявив связи этой проблематики с современностью и поставив задачи для её дальнейшего исторического исследования. Да ведь перед нами – целая исследовательская программа, более того: своего рода «духовное завещание» Чижевского, облечённое в форму непринуждённо-«сказового» повествования!

Сложность содержания и архитектоники «Пражских воспоминаний» Чижевского, тесное переплетение в них *автобиографического* и *историко-научного моментов* были тонко подмечены и плодотворно использованы в одном из лучших эссе о нём, написанном его учеником и другом, известным немецким славистом Д. Герхардтом: «Во всяком случае, его языкознание не было простой болтовнёй о системах, его литературоведение не было голым формализмом или чистой *влиянологией*, но прежде всего они служили выработке знаний, которые могли вести к абстрактным дедукциям. <...> В остальном “метод” Чижевского состоял в том, чтобы везде всё примечать, повсюду открывать аналогии и соотношения и запоминать достаточное количество материала для дальнейших выводов. Спокойный, никакими предубеждениями не ограниченный универсализм наблюдения, обращающий внимание на целое – не то ли целое, которое, по Гегелю, и является истиной? Да, во всяком случае, не в отдельном он искал истину. Но были у него и свои специальные излюбленные темы, которым отдавалось предпочтение. В истории духа это были еретики, вероотступники и экстремисты, которыми он занимался особенно охотно, воспринимая их серьёзно и интегрируя их *таким образом*, что и их позиции признавал пунктами, из которых при определённых обстоятельствах могли получиться чреватые будущим последствия. Это наложило свой отпечаток на его понимание истории духа, для которой он во введении к своей книге по истории русской мысли, вышедшей в 1959 г., нашёл классически простую дефиницию. <...> Кстати, следить за его докладами было не всегда легко и избалованным средствами массовой информации, и “эвалюированными” преподавателями сегодняшним слуша-

⁷ Кортхаазе В. Дмитрий Чижевский и Родина его выбора – Германия. Берлин, 2003. С. 26.

телям, привыкшим к гладкой риторике и начинающим утрачивать способность терпимости в отношении так называемого плохого оратора, даже если содержание излагаемого им этого заслуживает, пожалуй, трудно было бы его понять. Ибо, несмотря на многие десятилетия своего пребывания у нас, он говорил на довольно странном немецком с никогда не улучшавшимся произношением, а с некоторыми его особенностями – такими, как артикль и детерминация, – он так никогда и не справился. Но, несмотря на это, каким же знатоком нашего языка, включая некоторые диалекты и более старые ступени его развития, стал он!»⁸.

От читателей «Пражских воспоминаний» не ускользнёт несовершенство их языка («улучшение» которого, разумеется, не могло входить в задачи переводчика), а также их перенасыщенность отступлениями, нелестными эпитетами, нераскрытыми и логически мало связанными с общим ходом повествования образами и замечаниями (об А. А. Шахматове – «он был карликом» или об А. Л. Бёме – «нога»). Но все эти недоработки и недостатки с лихвой окупаются тем непреложным фактом, что перед нами – живое свидетельство одного из участников нового научного направления, совершившего переворот в современной лингвистике и литературоведении.

Значение трудов самого Чижевского для этого направления, выяснение их связи с формализмом и структурализмом, изучение их роли в создании новой научной дисциплины, которую условно можно было бы назвать «сравнительной историей мысли», – всё это вопросы, требующие специального исследования, для которого «Пражские воспоминания» Чижевского (при условии их внимательного прочтения) могут стать незаменимым источником.

В заключение хочется выразить глубокую признательность Д. Герхардту и В. Кортхаазе, обратившим моё внимание на «Пражские воспоминания» Чижевского и первую их публикацию, С. Бирюкову за замечания к стилистике перевода, Л. Матейке за исправление отдельных опечаток и разрешение на публикацию русского перевода, а также владельцам, хранителям и авторам использованных в комментарии и примечаниях источников, в первую очередь Л. Мюллеру и А. Лаухузу.

В переводе на русский язык «Пражские воспоминания» публикуются впервые.

Галле, 31 мая 2003 г.

⁸ D. Gerhardt: Erinnerungen an D.I. Tschihewskij. In: Richter A. (Hrsg.): In memoriam Dmitrij Tschihewskij (1894–1977). Halle, 1997. S. 8–18, hier: S. 14 und 12.

Пражские воспоминания Возникновение Пражского лингвистического кружка и его достижения

После трёх лет обучения в немецких университетах – в Гейдельберге и прежде всего во Фрейбурге – я был приглашён в качестве доцента в Прагу, в Украинский педагогический институт, выпускники которого, как это ни странно, признавались в Польше и даже на Украине. Я должен был преподавать там философию. Как славист я изучал в Киеве, наряду с болгарским, и чешский язык. Из-за¹ довольно длительной подготовки паспорта и визы (чиновник консульства назвал тогда русскую политику в отношении эмигрантов «свиной», явно подразумевая «свинство») приехал в Прагу лишь в апреле 1923 г.² Комната для меня была уже приготовлена, а квартиру для семьи мне ещё нужно было найти самому (тем временем в Париже родилась моя дочь)³. В Праге, обедая в кафе, я довольно быстро встретился и познакомился с многочисленными русскими и украинскими земляками. В то время как большинство из них было тем или иным образом занято, я по приглашению своих знакомых уже на летних каникулах сумел получить визу в Австрию.

Приветливый служащий австрийского консульства, получив обо мне из Австрии благоприятный отзыв, любезно принял мою визу, но забыл мне её вернуть, так что на Вольфгангзее я попал довольно поздно – только в июне. Жил я там в одной из комнат семейства Сobotки⁴ с великолепным видом на озеро, Белый Рессл и т. д. Круг моих знакомых ограничивался сначала женской половиной семейства Сobotки. Только осенью в Черношице у известной реки Бeroунки мы нашли комнату в предместье Праги, где я должен был преподавать.

Мои знакомые в Украинском педагогическом институте были людьми отчасти интересными, но знакомые за пределами педагогического института были гораздо симпатичнее. Правда, профессор славистики Симович⁵ и его друг, доцент классической филологии Чернович⁶, были весьма любезны (хотя они и не были, как я, философами, но обладали теоретическими интересами и позднее принадлежали к окружению Пражского лингвистического кружка).

Очень хорошие отношения у меня сложились сначала с русскими философами. В первую очередь, с Сергеем Гессеном⁷, с которым я подружился ещё в Германии, а также с обоими петербуржцами – Лосским⁸ и Лапшиным⁹; я знал их, ещё будучи студентом в Петербурге. С последними мы вскоре сошлись поближе и основали – правда, несколько позднее – Философское общество¹⁰, в котором еженедельно или каждую вторую неделю читали друг другу доклады. Протоколы этих собраний были опубликованы в Праге¹¹. В Праге я оставался до 1929 года¹², причём во время каникул ездил во Фрейбург¹³ (впервые уже осенью 1924 г. – на Гейдельбергский социологический конгресс, где,

– на Гейдельбергский социологический конгресс, где, между прочим, познакомился я и с Зомбартом)¹⁴.

Мои связи со славистами в Праге были ограниченными, с немецкими философами в университете – тем более, хотя Гуссерль¹⁵ и рекомендовал меня им. Но ординариус Немецкого университета Крауз¹⁶ был верным приверженцем Brentano¹⁷ – причём верным до такой степени, что, по его же собственным словам, в его Институте философии не было сочинений «Канта и ему подобных». Несмотря на мой интерес к Brentano, я не мог разобраться в пражских философских традициях. Особенно поразило меня то, что родившийся в Праге немецкий ординариус ни слова не говорил по-чешски. Философы же Чешского университета – за исключением историка биологии Радла¹⁸ – были, по моему мнению, не философами, а довольно тупыми позитивистами. К их характерным и, на мой взгляд, решающим ошибкам относилась, например, дискуссия в Чешском философском обществе, возникшая после доклада одного польского логика, в ходе которой авторитетный чешский философ заявил: «Между рассудком и разумом мы не делаем никакого различия». Так я понял, что могу обойтись без каких-либо отношений и с этими учёными, и вместе с различными русскими философами вступил в одно рабочее сообщество¹⁹, где позднее принимало участие, по крайней мере, несколько молодых чешских философов. После этого старые позитивисты меня уже не интересовали. Я посвятил себя философским штудиям; книги для оных мне приходилось либо покупать, либо заказывать за границей. Ещё в 1921 г., по приезде в Гейдельберг, составил для себя список работ, которые планировал написать. Многие из них давно уже опубликованы. В Праге я занимался судьбами философии Гегеля у славян, особенно в России. На немецком языке эта работа вышла в 1939 г.²⁰, по завершении последней войны она была переиздана²¹, а также дважды выходила в несколько расширенном и «облегчённом» русском варианте. Последний был опубликован лишь в 1940 г.²² Через несколько лет он был переиздан фотографическим способом в Швеции²³. Собственно, ещё до 1920 г. в Киевском университете я довольно-таки запустил занятия историей литературы, особенно нового времени, потому что русские [учёные] чаще всего применяли только биографические или социолого-политические методы. Правда, уже в конце Первой мировой войны в Петербурге собрался кружок молодых учёных, представлявших – отчасти без определённого названия – формалистический метод. К этой группе принадлежали и интересные поэты, а также, между прочим, ещё и московский студент Роман Якобсон²⁴.

Последний находился в Праге в качестве служащего русского представительства и к 1924 г., когда я приехал в Прагу, уже наладил связи с молодым чешским поколением. Старые чешские учёные этого времени находились под влиянием русских научных и ненаучных титулов. Но, к сожалению, даже титул Трубецкого²⁵ – «князь» – не возымел на академические круги никакого воздействия, ибо был он ещё слишком молод,

да к тому же ещё и специалист по кавказской филологии. И позднее меня всегда удивляло то, что его гениальности не заметили. Потому что славистические должности в Праге получали люди с прошлыми, а также и с позднейшими заслугами. Но следует признать, что венский славист В. Ягич²⁶ видел гениальность Трубецкого и, невзирая на его специальность, привлёк его в качестве слависта в Вену. Так Трубецкой стал преемником самого Ягича, хотя какое-то время кандидатом на венскую кафедру был титулованный профессор Вондрак²⁷, возможно, и заслуженный, но распространявший вокруг себя атмосферу беспримерной скуки. При Трубецком эта кафедра на какое-то время стала центром новой славистики и нового языкознания вообще (фонологии, или, лучше сказать, – структурной лингвистики). Жаль, что вскоре этот период был прерван Гитлером, и Трубецкой, как и его отец (ректор Московского университета), умер от сердечного заболевания. К сожалению, не могу сказать, как я познакомился с Трубецким, но, во всяком случае, произошло это довольно случайно, когда он ещё не был устроен в Вене. Впечатление, которое он произвёл на меня, остаётся незабываемым. Говорили мы, между прочим, о философии (я был гегельянцем в широком смысле этого слова, да к тому же еще и учеником Гуссерля, от которого и приехал из Фрейбурга в Прагу), и его в общем-то интересовали различные проблемы, что, по-видимому, оставило следы в его переписке (в моем неимоверно разросшемся архиве я пока нашел только одну открытку Трубецкого, посвящённую философской терминологии)²⁸. Надо сказать, что в Киеве я закончил университет как славист и философ, но, как уже говорилось, литературоведением никогда не занимался, а посвятил себя славянскому языкознанию. Многим я обязан киевскому ученику Вильгельма Вундта²⁹ Кнауэру³⁰ и молодому тогда последователю Шахматова³¹, профессору А. Лукьяненко³², а также более старшему Грунскому³³. Упоминаю об этом ещё и потому, что от меня требовалось практическое овладение тремя славянскими языками, один из которых, болгарский, был пока что бесполезен (два года тому назад я снова начал заниматься македонским языком), а другой, чешский, мог бы оказаться очень полезным в Праге. Но, к сожалению, несмотря на выдержанный в Киеве экзамен (между прочим, я должен был переводить текст, начинающийся словами: «Прекрасен вид на Прагу...»), тогда, в первые 2 недели в Праге, я не понимал ни слова из того, что говорилось на улице. Я не очень одарён в языках, но, по крайней мере, могу запомнить очень большое количество слов. Правда, слова – сами по себе – весьма мало помогают в практическом общении с говорящим человеком. Всё же кое-что я знал из истории чешской литературы, но занимавшийся прежде всего хорватским языком (братьями Зринскими³⁴ и Франкопаном³⁵) Лукьяненко слишком много времени посвятил знаменитым поддельным чешским рукописям, – а Грунский (с интересом) читал о произведениях чешских поэтов XIX столетия. В Праге от этих двух тем мне было мало толку. Начинаящий чешский доцент Рыхник³⁶ занимался тогда больше укра-

инской, чем чешской литературой. Поэтому у меня и не возникло связей с моими чешскими научными сверстниками. Но случилось так, что эти связи я приобрёл через Якобсона.

Но какого Якобсона? Уже в Киеве меня посещал Якобсон из Москвы. Это был маленький рыжий мужчина, бредивший Потебнёй³⁷ и, откровенно говоря, весьма мало симпатичный. Этого Якобсона я вовсе не собирался встречать за границей. Говорили, что он якобы стоит во главе чешского мира. Но этот человек совершенно исчез из моей жизни. С Якобсоном я познакомился через мою фантастическую землячку, которая была студенткой языковеда Бодуэна де Куртенэ³⁸. В Петербурге я пару раз посещал Бодуэна, и она вновь оживила мой интерес к языкознанию. Она передала мне его лекции, перепечатанные на машинке, и изданные упражнения по языкознанию. Ведь в Киеве я должен был стать доцентом высших женских курсов и читать введение в языкознание. Мне не пришлось этим заниматься, так как все высшие учебные заведения были ликвидированы, однако педагогический интерес и даже интересное собрание материалов из своей «лаборатории» я ещё сохранил. А упомянутая студентка была, собственно, секретаршей Якобсона. Поскольку она была невысокого роста, ее сообщение о том, что этот Якобсон – вовсе не маленький, я оставил без внимания. Важнее было то, что этот Якобсон не был рыжим. Интересным было также ее сообщение о различных примерах, которые она записывала для Якобсона, и о том, что Шахматов опубликовал в Академии частное письмо Якобсона, содержащее научные заметки³⁹. Нет, с этим новым для меня Якобсоном мне, наверное, всё-таки следовало познакомиться. Легче всего это могло бы случиться, заинтересуйся я тогдашним формализмом. Но формалистическая литература из России попадала в мои руки довольно случайно и редко. В пражском Украинском педагогическом институте я преподавал логику (введение в философию читал один коллега⁴⁰, и по своему нынешнему опыту могу сообщить, что он не знал даже сотой доли тех фактов, которыми я владел уже с самого⁴¹ детства). Через пару лет, когда эмигрантами⁴² впервые издавалась украинская энциклопедия⁴³, я получил ряд вокабул и мог бы с гордостью посвятить хотя бы краткую статью знаменитому современнику – Хайдеггеру,⁴⁴ работа которого «Бытие и время» тогда только что была опубликована. Но эта статья⁴⁵ была немилосердно вычеркнута украинским специалистом. Точно так же другой украинский специалист заменил в реферате одного из моих учеников платоновского «Федра» на «Федона», что, к сожалению, лишь показало, что об обоих сочинениях он не имел ни малейшего представления. (Конфликт с чистым незнанием всё же занимателен.) Так я увидел, что интересных людей мне следует искать где-нибудь в другом месте, а знакомство с настоящим Якобсоном рассеяло все мои страхи.

«Настоящий» Якобсон

Так как в литературных памятниках я всё ещё искал философского содержания или, по крайней мере, глубинного смысла, то, к сожалению, естественно, не совсем соответствовал ожиданиям Якобсона (который, как я узнал, был уже проинформирован Трубецким). Во время первых осенних каникул я, к сожалению, пропустил первый конгресс славистов, состоявшийся в Праге⁴⁶. Я охотно побывал бы на нём, но – как это часто случается – почта помешала моему приезду, ибо моя институтская зарплата, которой я дожидался во Фрейбурге, была адресована на предместье Фрейбурга – Церинген в Брейсгау. На почте слова «в Брейсгау» вычеркнули. В Европе же существует четыре Церингена, три из которых находятся в Германии. И телеграфный перевод пришёл в другой Церинген, где, к счастью, не оказалось никакого Чижевского. Лишь заложив отцовские золотые часы, я сумел попасть в Прагу в последний день работы конгресса и прослушать пару докладов. Среди них был один катастрофически плохой русский доклад из Швейцарии, а из заявленных мной двух докладов оба не состоялись. Не все знакомства были удачными⁴⁷, так как завязывались они чаще всего за стаканом вина, а я не был особым его любителем, да и не всегда попадался сосед, с которым можно было бы обсудить какую-нибудь важную тему и узнать нечто новое. Поэтому многих знакомых я так и не встретил. Во всяком случае, Якобсона и Карцевского⁴⁸, с которым познакомился уже раньше, когда он собирал у русских материалы для своей книги «Русский глагол»⁴⁹. Несколько ошеломляющее впечатление произвели на меня беседы с новой научной звездой из Москвы – профессором Сакулиным⁵⁰. Он обработал часть рукописей князя Одоевского⁵¹ и ссылаясь на Шеллинга, которым я тоже занимался в связи с Гегелем⁵². Шеллинга я читал в 350-страничном издании его единственного тогдашнего приверженца из Мюнстера – Отто Брауна⁵³. К этому изданию я сделал удивительно подробный указатель. Сакулин, как кажется, Шеллинга никогда не читал, но лишь использовал книгу Куно Фишера⁵⁴, может быть, несправедливо названную Г. Шпетом⁵⁵ железнодорожным билетом, по которому собираются писать планировку и историю города⁵⁶. Да, тогда он был моложе и безжалостнее. Но оставим Шеллинга и вернёмся к Якобсону и открывшемуся для меня тогда заново формализму.

Итак, у меня был большой интерес к формализму. К сожалению, не всё можно было купить, а библиотеки не располагали достаточным количеством экземпляров, и чаще всего все они были уже на руках. Но богемный облик⁵⁷ главного представителя формалистов, Шкловского⁵⁸, не вызывал во мне особых симпатий. Между прочим, он использовал мировую литературу в русских, часто плохих, переводах, а его тезисы к тому же были бесстыдно примитивны. Его не интересовало содержание произведений, он позволял себе несерьёзные утверждения вроде того,

что Новый Завет якобы является пародией (!!!) на Ветхий и т. п. Я же очень ценил содержание произведений, к которому форма часто даёт лучшее введение, а потому предпочитал работы Эйхенбаума⁵⁹, Томашевского⁶⁰ и других «умеренных», или, на мой взгляд, *подлинных* формалистов⁶¹. По моему мнению, к последним принадлежал и Якобсон.

Но тогда в пражских кругах случилось нечто весьма примечательное. Перед первым конгрессом славистов, оставившим у меня лишь чувство разочарования от некоторых бесед, да еще воспоминание о том всё же достаточно простительном факте, что многие его участники злоупотребляли алкоголем (и даже *водкой*, которую я ненавижу), я получил ряд отчасти интересных тезисов. Но в общем это были тезисы в старом, серьёзном литературоведческом стиле (время, личность, построение художественных произведений и т. д.). Теперь же, несомненно, не без решающего влияния Трубецкого, обнаружили новую проблематику, а именно: фонологию. Ее основная тенденция была мне в общем симпатична, так как логическую и математическую конструкцию я считал основной всякой научной работы. Состоялись и первые решающие беседы с Якобсоном, в результате которых я отчасти попал под его влияние. Общим мотивом наших бесед сначала было имя Шахматова. От Шахматова (он был карликом) у меня остались сильные впечатления после случайно прослушанных мной нескольких его лекций. Дальнейшую информацию я получил от Лукьяненко. Но от Якобсона услышал теперь более важное в будущем имя: Бодуэн де Куртенэ. Так как в Петербурге я изучал астрономию, но для моих тогдашних 16–17 лет был довольно-таки любознательным, то ходил на лекции или публичные экзамены тех людей, чьи имена мне уже были известны ранее либо стали только что известными. Так, зимой 1911/1912 гг. я побывал на публичном экзамене Бодуэна для начинающих и был поражён, с одной стороны, его экзаменаторским стилем, с другой же, – тем юмором, с которым он не раз раздвигался с глупыми студентами. Но в Петербурге тогда была уже упомянутая мной студентка Т. Говсиева⁶². Она могла бы дать мне больше разной информации, но я охотнее занимался чтением. А на Якобсона мое логическое обоснование еще не завершённой окончательно фонологии, очевидно, произвело какое-то впечатление, потому что он пригласил меня сделать об этом доклад в уже сложившемся кругу будущих членов лингвистического кружка. Я всегда бывал смел на докладах. До окончательного приёма надо было прочесть 4 доклада, я же сделал 18, причем первый я, естественно, не считаю. Не помню, сколько недель мне было отведено на подготовку доклада. Я должен был проработать литературу, даже давно известного В. Вундта, а среди прочих прежде всего обратить внимание на Бодуэна. До сих пор помню, что последнюю [перед докладом] неделю почти не спал. Оставалось всё ещё много литературы, которую хотелось бы проработать. Результатом моих трудов была решающая и, может быть, единственная в моей карьере побе-

да: доклад я прочёл довольно живо. Первым признаком успеха было то, что после доклада Якобсон сказал: «Я всё время ждал, что Вы сделаете какую-нибудь ошибку, но Вы не сделали ни одной». Критические замечания последовали только от тогда ещё дружившего с молодежью, впоследствии — её врага, ещё не старого профессора В.⁶³, которому, во всяком случае, не понравились лишь мои сомнительные аналогии между акустикой и музыковедением. Оновной результат состоял в том, что затем, на первой фонологической конференции⁶⁴ (сравни Travaux⁶⁵ — протоколы конференции), мой доклад о фонологии и психологии⁶⁶, который я признаю ещё и сегодня, был первым.

К сожалению, моя дальнейшая деятельность докладчика о фонологии была весьма скромна: упомяну, например, доклад в юбилейном сборнике⁶⁷, посвящённом старому чешскому англисту В. Матезиусу⁶⁸. Не знаю, присутствовал он на моём докладе или нет, но впоследствии я был с ним в хороших отношениях (разумеется, открыв к тому времени уже рукописи Коменского)⁶⁹. Теперь мой путь был связан с лингвистическим кружком. Правда, в Вене Трубецкой нашёл знаменитого психолога К. Бюлера⁷⁰, который в общем и целом с большей детализацией и приближением к фонологии представлял подобные идеи. Трубецкой осведомился у меня о нём, и я не смог сообщить ему ничего плохого (настолько был тогда честен). По этой причине и, к моему глубокому сожалению, а возможно, и к сожалению Якобсона, который в прошлом году всё ещё надеялся на то, что мы сможем обсудить нашу старую тему «язык и общество»⁷¹ (жаль, но такого случая не представилось), Бюлер стал играть ту роль, которую я в своей юношеской мании величия отводил себе. Моя связь с лингвистическим кружком выражалась сначала также в сотрудничестве с журналом «Слово и словесность»⁷², чем я тоже горжусь.

Но мне не хотелось бы умалчивать о том, что впоследствии я по-своему работал как формалист. До этого в истории литературы я занимался преимущественно Достоевским, и опубликованные мной на эту тему работы⁷³ были написаны в манере содержательного анализа, введённого и поддержанного в Европе моим земляком и другом Альфредом Бёмом⁷⁴ (нога)⁷⁵. И всё-таки формальный анализ не оставлял меня в покое. С ним была связана работа о Достоевском и Э.Т.А. Гофмане⁷⁶, написанная и прочитанная в исследовательском обществе А. Бёма. Она сохранилась у меня до самого моего прибытия в Гейдельберг в 1956 г., но потом одна участница [моих семинаров] взяла у меня рукопись на несколько часов или дней, и с тех пор я никогда больше не видел ни участницы, ни рукописи и до сих пор сожалею об этом. Но как раз в области чешской литературы я писал, на мой взгляд, формалистические работы, по которым делал доклады на заседаниях лингвистического кружка. В 1929 г. я переехал в Галле⁷⁷, но дважды в год приезжал в Прагу, так как моя семья жила в Северной Моравии, а я сохранял близкие связи с лингвистическим кружком. В двух работах Якобсон помог мне

своими указаниями на темы, а отчасти и на материал. Благодаря этим работам я остался в памяти чешских историков литературы. Правда, для историков литературы гораздо больше значило мое открытие рукописей Коменского. Этим я очень порадовал Якобсона. Но его указания касаются прежде всего чешских духовных песен⁷⁸, которые безо всяких на то оснований считали полемическими сочинениями и которые в действительности были песнопениями во славу Богу, как «Ierpi» (ваятелю или гончару), с одной стороны, и как портному или скорняку – с другой. Сейчас они известны каждому историку литературы. Другая работа, связанная с советом Якобсона, – это работа о мировоззрении Махи⁷⁹. Между прочим, она вызвала и возражения или скепсис. Третью работу я написал по инициативе моего чешского друга, профессора Й. Вашицы⁸⁰. Она связана с прекраснейшим стихотворением барочного поэта Бриделя⁸¹, чьи сочинения я вскоре собираюсь издать⁸². Чешской поэзии барокко посвящено более десяти моих статей⁸³, и, естественно, в них всегда имеются ссылки на Вашицу. Мои работы о Коменском⁸⁴, хотя они и не формалистичны, всегда находили отклик в лингвистическом кружке. Теперь все они опубликованы, и нам не обязательно писать о них. Одно американско-чешское общество даже хотело организовать свое заседание в Гейдельберге. А одна из причин такого пожелания состояла в том, что здесь живу я. Я не собираюсь забывать о том, что переписал 3000 страниц латинского сочинения Коменского. Но вернёмся к Якобсону. Причём я, естественно, буду говорить не столько о его достижениях, которые всем известны, сколько о его манере и значении, которое эта манера имела для славистики.

Прежде всего, у меня появились новые знакомые среди молодых чешских учёных. Самым значительным среди них был критик и эстетик Мукаржовский⁸⁵, который, между прочим, учился у философа, не относившегося к строгим позитивистам. Недавно умерший Мукаржовский был затем популярным литературным критиком, давал читателям журналов очень ценные критические комментарии и, во всяком случае, ознакомил широкие читательские круги с основными тенденциями лингвистического кружка. Тогда же я встретил таких молодых доцентов, как англист Трнка⁸⁶, многих языковедов (славистов) и других участников, а отчасти лишь попутчиков кружка. Особого внимания, во всяком случае, заслуживал отец лингвистического кружка В. Матезиус. Мои личные отношения со многими людьми были весьма поверхностными, но я всё же встречался с ними на собраниях кружка и следовавших за ними общих встречах, иногда происходивших и без особого повода. Кроме Якобсона я встречался особенно часто с нашим известным фольклористом Богатырёвым⁸⁷ и с такими, собственно говоря, всего лишь друзьями кружка, как О. Фишер⁸⁸, Эмиль Утиц⁸⁹ (позднее – мой коллега в Галле), а при случае и с различными гостями, в том числе и из России, а также с Трубецким. Поначалу даже молодые доценты чешских университетов часто совершали поездки, ибо, будучи доцентами в

Брно или Братиславе, они, по крайней мере, каждую вторую неделю посещали Прагу. Став профессором в Брно⁹⁰, и Якобсон каждую неделю бывал в Праге, а жизнь кружка – несмотря на научные задачи – была одновременно и общественной жизнью. Трубецкой приезжал в Прагу, а позднее и в Брно, по меньшей мере, раз в месяц. Так как в Брно Якобсон жил в районе, расположенном на возвышенности, то, бывая у него в гостях, Трубецкой из-за своего сердечного недомогания гулял в нижней части города и возвращался назад на электричке или на такси.

Поскольку у меня не было необходимости находиться в постоянной связи с кружком, мои воспоминания об этом времени несколько уплотняются и производят такое впечатление, будто все мы находились в постоянной связи друг с другом, в то время как я не раз на целые недели уединялся, работая над большими статьями, и прежде всего над книгой о Гегеле, вышедшей лишь после моего отъезда в Галле (1934)⁹¹. В это время в Германии произошли различные политические события, и Чехословакия была оккупирована. Трубецкой потерял свою кафедру. Между прочим, в 1935 г. я написал для его юбилейного сборника, по моему, чисто формалистическую статью о «Шинели» Гоголя. К сожалению, опубликована она была в другом месте – в «Zeitschrift für sl[avische] Phil[ologie]»,⁹² затем – по-русски,⁹³ а формально последний вариант её вышел лишь после войны по-английски в сборнике «знаменитых» статей о Гоголе⁹⁴, где, как это ни парадоксально, за основу был взят не совсем аутентичный русский ее вариант. Следует сказать, что за всё время работы лингвистического кружка в Праге ведущую роль в нём играл Якобсон. В первую очередь, никто не работал так регулярно и усердно, как он, в том числе и над темами, самому ему не принадлежавшими. Так, я сам лично в непосредственной близости видел, как возникло его «Введение во всеобщее учение о падежах» (Travaux 6)⁹⁵, – работа, поставившая русскую морфологию в этой области на прочную теоретическую основу. Так же много работал Якобсон и над темой лингвистических языковых союзов⁹⁶. При этом он всегда был готов дать детальную информацию, скажем, не только о русском, но и вообще о славянском стихосложении. Кроме того, он умел привлекать к работе в кружке славян различных национальностей. Говорю, разумеется, не только о словаках, среди которых особого внимания заслуживает трудолюбивый и одаренный Л. Новак⁹⁷, но и об украинцах, которые, может быть, только в лингвистическом кружке были готовы к открытому и искреннему сотрудничеству с русскими (В. Симович и А. Артимович, чья интересная работа о письменных текстах до сих пор сохранилась в моей памяти). Я уже упомянул инициативы Якобсона, касающиеся моих работ, и должен сказать, что в обоих случаях они привели к результатам, определённо превзошедшим его ожидания. К работе над чешской поэзией Якобсон также привлекал различных молодых коллег и, вне сомнения, многим привил интерес к «церковнославянским» текстам чешского происхождения.

Не менее значительной была роль Трубецкого – истинного создателя фонологии и классического представителя её принципов. Несмотря на его выдающиеся способности исследователя и мыслителя, известные старшие слависты различных национальностей, приглашённые и принявшие на Рождество⁹⁸ 1930 г. участие в Первой международной фонологической конференции, не только в скептических или ироничных тонах отзывались об этом событии в научной прессе, но и само слово «фонология» долго ещё употребляли в одном научном журнале в кавычках (а оно, исходя из англосаксонского словоупотребления, означало не что иное, как фонетику, и в этом смысле было традиционным). Особый раздел по фонологическим трудам в славянских библиографиях был первой победой «новой» науки. Совместное выступление фонологов на различных конгрессах (например, на 6-м Линг[вистическом] конгрессе) прокладывало путь к дальнейшим победам, но более важным было то обстоятельство, что признание получило не только название, но и многочисленные хорошие работы сначала пражских, а затем и иностранных фонологов – работы, убедительно свидетельствовавшие о том месте, которое эта «новая» наука заняла в мире.

Жизнь и деятельность Трубецкого более известны мне по нашей с ним переписке и по его поездкам в Прагу. Во всяком случае, в Вене он вскоре занял соответствующее и подобающее ему положение не только в славистике, но и в языкознании вообще. Сейчас мы знаем, что фонология открыла новый раздел в общем языкознании. Трубецкой с его неподражаемой способностью освоения неизвестного материала и его систематического изложения быстро заслужил это положение. Особенно я должен подчеркнуть, что немецкая наука разработала специальный справочник⁹⁹, в котором новый материал изложен наглядно и понятно и упорядочен. Я же знакомился с ним сам, на собственном опыте и с затратой больших усилий. Трубецкой плыл по бесконечному океану языковых данностей, как будто был рождён для этого, и все беседы с ним и его повествования с удивительной ясностью обнаруживали эту его способность. Но и для него, как и для всех прочих профессиональных фонологов и таких знатоков и почитателей фонологии, как я, существовали общие затруднения. С этими затруднениями сталкивались все. В том числе и Трубецкой, о чём отчасти свидетельствуют и его письма.

Всё-таки понятия как объекты мышления строго разделены определёнными границами и не могут регистрироваться, подвергаться ближайшему рассмотрению и определению чисто психологически. Если перейти далее к областям физического мира, то, естественно, с помощью физических аппаратов и постоянно развивающихся фонетических приспособлений можно устанавливать точные границы. Но физические данности, в свою очередь, тоже очень проблематичны, ибо существуют варианты индивидуального произношения, а также возраста, пола и локальной связи говорящего, которые очень расширяют эти границы, и варианты физических данностей будут пересекаться друг с другом. Все

эти и другие вопросы возникали вновь и вновь, и даже скептики и противники фонологического исследования не могли дать на них однозначных ответов.

Эти проблемы возникали сами собой; попытки прибегнуть к различным искусственным средствам, которые предпринимались, например, мной, не могли удовлетворить Трубецкого. Мы пытались обратиться к средствам феноменологического исследования (я – как ученик Гуссерля), но получаемые ответы всё-таки отклонялись от вопросов. Как, скажем, от вопроса о фонеме, которая по-разному реализуется в различных индивидуальных произношениях, а также меняется и преобразуется под влиянием различных близлежащих языковых данностей. Затруднений такого рода можно, по-видимому, избежать разными способами, говоря о фонемах как о «фактах» языка точно так же, как в эстетике и в учении о цвете обычно говорят об «основных цветах». Но то, что тем самым реально подразумевается в мире субъективного и объективного бытия, требует дальнейшего объяснения, которое нам тогда не удалось, и я полагаю, что эти трудности, непреодолимые для наивного восприятия, можно было бы разрешить при помощи специальных исследований. Единственным, что осталось бы у нас, во всяком случае, акустически, психофизически, психологически и физически, были бы фонемы – загадочные объекты бытия, которым бы и сейчас не помешало дальнейшее исследование. Одним словом: фонема и её система до сих пор остаётся загадочным объектом, значение которого всё ещё вызывает вопросы.

Надо сказать, что Пражский лингвистический кружок открывает новую эпоху прежде всего для славистики. Ситуация всё ещё не выровнялась, но следует отметить, что в настоящее время всякое языковедческое исследование принимает теоретический характер, причём разработка системы новой терминологии, а также и применение точных формулировок всё чаще, а иногда и без особой на то надобности, приобретают математический характер. Но математический характер тем опаснее и даже может вести к различного рода провалам, если математическое образование языковеда оказывается не на высоте. Случается это очень часто. Надо сказать, что сегодня каждый новый доцент и даже начинающий исследователь уже пытается дать новое систематическое изложение. Опыты эти тотчас принимаются и публикуются предприимчивым издательством, отчасти способствуя если не краху его, то, по крайней мере, уменьшению его бюджета.

Прежде всего мы должны обратить внимание на то, что, помимо стремления к точности, новые систематические начинания имеют между собой мало общего. Исходя из различных более старых предпосылок, они часто игнорируют историческое языкознание, которое, разумеется, не может быть последней и единственной основой для дальнейшего развития, но которое всё-таки собрало и систематически изложило определённый фактический материал. У новых начинаний нет ни общей точки зрения, ни общего развития. Очень широко распространены лишь

генеративная грамматика, метод которой как раз в славянских языках не особенно плодотворен, а наряду с ней и сравнительное изложение отдельных славянских языков, – работы, имеющие (или в связи с обработкой обширного материала способные иметь) прежде всего педагогическое значение. К сожалению, есть также работы, в которых пересекаются различные инициативы, исходящие из разных оснований. Насколько ещё неопределёнными эти основания, показывают не очень многочисленные исторические работы (среди которых, во всяком случае, заслуживает признания работа В. Эрлиха)¹⁰⁰, имеющие разные исходные пункты в прошлом и очень мало или же совершенно ничего общего друг с другом. Упоминают Александра Веселовского¹⁰¹, почему-то путая его с его бездарным братом Алексеем¹⁰², а Веселовский, естественно, был одарённым учёным со знанием прежде всего восточных языков и литератур, и результаты его исследований полезны для всякой исторической работы, но далеки от подлинного структурализма. Ещё менее понятна ссылка на хотя и ценный, но застрявший в старой психологической работе анализ Потебни, чьи сочинения к тому же неоднократно отвергались и пародировались ведущими формалистами (особенно Шкловским)¹⁰³. Совершенно непонятны повторяющиеся ссылки на синтаксические работы Пешковского¹⁰⁴, отвергавшиеся некоторыми формалистами, а Шкловским упоминавшиеся с полным презрением. Действительные корни формализма – у В. Матезиуса, сочинения которого требуют философской интерпретации, а также отчасти в уже не новых работах Бодуэна и в более новых – Шахматова, правда, посвящённых слишком конкретным вопросам, и, конечно, прежде всего в ещё не использованных полностью и философски и социологически не освещённых работах гениального Трубецкого, чьи сочинения при основательном их изучении всё ещё полны для нас радостных сюрпризов. (Напомним и о всё ещё не удовлетворённой потребности Якобсона в исследовании языка и общества.)

Гейдельберг

Примечания

1. В оригинале: «trotz...» (несмотря на...).
2. Хронологическая ошибка. Должно быть: «в апреле 1924», о чем и сообщается в последующем тексте воспоминаний, а также в известии о рождении дочери Чижевских в Париже (1924), где проживали родители жены Чижевского.
3. Татьяна Дмитриевна Чижевская родилась 18 июня 1924 г.
4. Чижевский гостил в семье свояченицы Франи Сobotки-Маршак.
5. *Василий Иванович Симович* – украинский славист, коллега Чижевского по Украинскому высшему педагогическому институту в Праге, до 1933 г. – деятель Пражского лингвистического кружка, ответственный редактор Украинской всеобщей энциклопедии (Львов), к сотрудничеству в которой привлёк Чижевского. С 1933 г. – редактор львовского издательства «Просвіта» и ответственный редактор львовского журнала «Життя та знання». Переписка Чижевского и Си-

мовича за 1926–1937 гг. готовится к изданию на Украине доцентами Дрогобычского государственного педагогического института Р. Мнихом и Е. Пшеничным.

6. Вероятно, опечатка: речь идёт о коллеге Чижевского по Украинскому педагогическому институту *Агеноре Артимовиче* (1879–1935) – доценте, затем профессоре классической филологии, члене Пражского лингвистического кружка.

7. *Сергей Иосифович Гессен* (1887–1950) – философ, публицист, ученик В. Виндельбанда, Г. Риккерта, Э. Ласка и Г. Еллинека, автор диссертации «Об индивидуальной причинности» (1910), литературных эссе о творчестве Достоевского, многочисленных трудов по педагогике, социально-правовым темам, этике (охарактеризованных В.В. Зеньковским как «прикладная философия»), участник Гейдельбергского философского немецко-русского содружества, объединявшего молодых философов-неокантианцев (Н. Бубнов, Ф. Степун, Г. Мелис, Р. Кронер), в 1909 г. опубликовавших программный сборник «О Мессии», а в 1910 г. основавших международный журнал по философии культуры «Логос». С 1921 г. – в эмиграции, сначала в Германии (1921–1924), где был сотрудником Русского научного института (Берлин), затем в Чехословакии (1924–1935), где в Русском высшем педагогическом институте (Прага) занимал кафедру педагогики, был активным участником Русского философского общества и соредактором журнала «Русская школа за рубежом», наконец, в Польше (1936–1950), где получил кафедру педагогики в Свободном польском университете (Варшава). После войны – профессор педагогики в университете города Лодзь. Друг Д.И. Чижевского.

8. *Николай Онуфриевич Лосский* (1870–1965) – философ; в 1922 г. выслан из Советской России, в 1920–1930 гг. – профессор философии Русского юридического факультета в Праге. Чижевский был знаком с Лосским со времени своего обучения математике и астрономии в Петербургском университете (1911–1913). В его гейдельбергском архиве хранятся письма Н.О. Лосского за 1950–1962 гг.

9. *Иван Иванович Лапин* (1870–1952) – философ, ученик А.И. Введенского. После высылки в 1922 г. из Советской России жил в Праге, где был профессором Русского юридического факультета.

10. Первое философское общество русской эмиграции («Общество русской философии») было создано в 1922 г. в Берлине. Основная его задача заключалась в объединении философов всех наций, интересующихся русской философией. В декабре 1924 г. было создано его Пражское отделение, оформившееся в феврале 1926 г. как самостоятельное «Философское общество» при Русском народном университете в Праге. В его задачи входило создание условий для общения учёных различных специальностей, работающих над философскими вопросами, а также популяризация философских знаний. С 1925 по 1932 гг. постоянным членом его правления и бессменным секретарём был Д.И. Чижевский, которому принадлежат печатные сообщения и отчёты о его деятельности за 1924–1927 гг. («Путь», 1927, № 8, с. 139–140; «Ruch filosofický», 1927, № 1, с. 63–64) и за 1927–1928 г. (гектографированное издание – Прага, 1928, а также в сб. «Русские в Праге» под ред. С. П. Постникова, Прага, 1928, с. 62–63).

11. *Д. Чижевский (сост.):* Философское общество в Праге 1927–1928. Прага, 1928. Один экземпляр этого отчёта, напечатанного на машинке и размноженного на гектографе, сохранился в личном архиве Д. И. Чижевского в Институте славистики университета города Галле (ед. хр. 19/5).

12. Хронологическая ошибка: официально (согласно хранящейся в личном деле Чижевского в Галле справке администрации Украинского высшего педаго-

гического института от 14.05.1932) Чижевский с 1.11.1930 г. по 1.03.1931 г. находился в неоплачиваемом научном отпуске, сохранив должность профессора института до 1.05.1932 г. – См.: Universitätsarchiv Halle. Rep. 21. Nr. 76.

13. Всё свободное от преподавания в Праге время Чижевский проводил в Германии, останавливаясь в пригороде Фрейбурга в Брейсгау – Церингене, в доме Розы Баумгартнер по Blasiusstr., 4, где жил и раньше, во время учёбы в Фрейбургском университете (1923–1924), вместе с Ф. Степуном, А. Кресслингом и Е. Шором.

14. *Вернер Зомбарт* (1861–1941) – немецкий экономист, социолог, историк культуры, профессор Берлинского университета; испытал влияние К. Маркса, но впоследствии выступил с критикой его философского и экономического учения.

15. *Эдмунд Гуссерль* (1859–1938) – немецкий философ, основатель феноменологического направления в современной философии. С 1922 по 1924 г. Чижевский был его учеником во Фрейбурге. Перед переездом Чижевского в Прагу Гуссерль снабдил его рекомендательным письмом к ординарису философии Немецкого университета Краузу. При устройстве Чижевского в 1932 г. внеплановым лектором русского языка в Галле Гуссерль, сам прежде преподававший философию в Галле и сохранивший там широкий круг знакомых, снова написал для него рекомендательное письмо.

16. *Оскар Крауз* (1872–1942) – немецкий философ, профессор Немецкого университета в Праге, издатель собрания сочинений Ф. Brentano, основатель журнала «Архив Brentano» и Общества имени Ф. Brentano в Праге.

17. *Франц Brentano* (1838–1917) – немецкий философ, профессор философии в Вюрцбурге и Вене, учитель Э. Гуссерля. Интерес Чижевского к Brentano был связан, вероятно, с тем, что он считается предшественником феноменологии.

18. *Эмануэль Радл* (1875–1942) – профессор натурфилософии Чешского университета в Праге, позднее увлекшийся проблемами протестантской религиозной философии. Соредатор журнала «Křesťanská revue».

19. Вероятно, «Русское философское общество», официальным членом которого был только один молодой чешский философ, Фердинанд Пеликан. Другие чехи принимали участие в работе общества в качестве гостей, приглашавшихся на отдельные заседания.

20. Хронологическая ошибка: работа вышла в 1934 г. в сборнике «Гегель у славян», редактировавшемся Чижевским. – См.: *D. Tschihewskij (Hrsg.): Hegel bei den Slaven*. Reichenberg, 1934. Здесь впервые на немецком языке вышла большая работа Чижевского «Гегель в России» (S. 145–396), послужившая основой для его немецкой кандидатской диссертации (Галле, 1935) и переработанного отдельного русского издания (Париж, 1939).

21. *D. Tschihewskij (Hrsg.): Hegel bei den Slaven*. Zweite, verbesserte Auflage. Darmstadt, 1961.

22. Хронологическая ошибка, должно быть: «в 1939 г.». – См.: *Д. И. Чижевский: Гегель в России*. Париж, 1939.

23. *Д. И. Чижевский: Гегель в России*. Tumba, 1964 (International Documentation Centre AB, Швеция).

24. *Роман Осипович Якобсон* (1896–1982) – русско-американский лингвист, литературовед, культуролог, один из основателей Пражского лингвистического кружка. Отношение Чижевского к Якобсону в разные годы неоднозначно. В Праге их связывали не только общие научные интересы, но и личная дружба. Из сохранившейся переписки выясняется, что, приезжая впоследствии из Германии,

Чижевский чаще всего останавливался у Якобсона и получал на его адрес свою почту. Во времена безработицы они помогали друг другу советами и рекомендательными письмами, а переезд Чижевского в Америку в 1949 г. стал возможен только благодаря энергичной протекции Якобсона. Но после переезда Чижевского в Кембридж, где они вместе работали на кафедре славянской лингвистики и литературоведения Гарвардского университета, их личные отношения заметно охладились, между ними стали нередко возникать конфликтные ситуации. Переписка Чижевского этих лет полна резких характеристик Якобсона. Вместе с тем Чижевский никогда не подвергал сомнению научный авторитет Якобсона и определённое влияние его идей на собственные научные воззрения.

25. *Николай Сергеевич Трубецкой* (1890–1938) – русский лингвист, культуролог и этносоциолог, один из основателей евразийского движения и Пражского лингвистического кружка, основоположник фонологической школы в современном языкознании, сын философа С.Н. Трубецкого. Точную дату знакомства Чижевского с Трубецким установить не удалось, не смог её назвать и сам Чижевский. О том, что это знакомство, возникшее, вероятнее всего, в 1924 г. в Праге, когда Трубецкой «ещё не был устроен в Вене», вскоре переросло в научное сотрудничество и тёплые личные отношения, свидетельствует множество источников: прежде всего некролог «Князь Н.С. Трубецкой», опубликованный Чижевским в СЗ (1939, № 68, с. 464–468), письма Н.С. Трубецкого, хранящиеся в архивах Чижевского в Галле и в Гейдельберге, а также многочисленные автобиографические тексты Чижевского, в которых он с нескрываемой гордостью называет князя Трубецкого своим «гениальным другом» (см., например, хранящуюся в Гейдельберге научную автобиографию Чижевского за май 1961 г. – рубрика «А»).

26. *Ватрослав (Игнатий Викентьевич) Ягич* (1838–1924) – хорватский славист, профессор Новороссийского (1871–1874), Берлинского (1874–1880), Петербургского (1880–1886) и Венского (1886–1908) университетов, действительный член Академии наук в Загребе, Краковской, Венской, Петербургской академий наук, автор более 700 работ по языкознанию, филологии, текстологии, палеографии, фольклористике, литературоведению, праву, истории славяноведения.

27. *В. Вондрак* – чешский лингвист, специалист по сравнительной грамматике славянских языков и церковно-славянскому языку.

28. В гейдельбергском архиве Чижевского сохранилось 3 открытки и 1 письмо Н.С. Трубецкого за 1934–1935 гг. (ед. хр. С/Т), опубликованные в США: *Toman J. (Ed.): Letters and other materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912–1945. Ann Arbor, 1994. P. 148–158.* Чижевский, очевидно, имеет в виду не открытку, а письмо Трубецкого от 15.11.1934 г., в котором последний просит совета у Чижевского как философа и логика относительно разработки «фонологической терминологии» для курса «Введение в общую фонологию». См.: Ор. cit. P. 153. По неизвестным причинам Чижевский на этот вопрос Трубецкого не ответил, и тот напомнил ему ещё раз о своих «фонологических» вопросах в открытке от 30.01.1935 г. См.: Ор. cit. P. 157. Два недатированных циркулярных машинописных письма Трубецкого с сообщением о чтении им курса «Введение в общую фонологию» в Венском университете в течение двух семестров 1936 и 1937 гг. хранятся в архиве Чижевского в Галле (ед. хр. 18/5 и 18/8).

29. *Вильгельм Вундт* (1832–1920) – немецкий физиолог, психолог, философ и политик, создатель экспериментальной психологии, экстраординарный профессор физиологии в Гейдельберге (1864–1874), профессор философии в Цюри-

хе (1874–1875), психологии в Лейпциге (1875–1920), отв. ред. журналов «Philosophische Studien» (1883–1903) и «Psychologische Studien» (1906–1918). Находившийся в 1920 г. в заключении в Харькове Чижевский прочёл там сокамерникам доклад памяти В. Вундта. Большое значение для историко-философских исследований Чижевского имела работа В. Вундта «Нации и их философия» (1916).

30. Федор Иванович Кнауэр (1849–1918) – филолог, санскритолог, профессор Киевского университета, преподававший там индоевропейскую лингвистику.

31. Алексей Александрович Шахматов (1864–1920) – русский лингвист, славист и индоевропеист, историк древнерусской литературы, исследователь русских летописей, основоположник исторического изучения русского литературного языка и современной текстологии.

32. А. Лукьяненко – славист, профессор Киевского университета.

33. Николай Кузьмич Грунский (1872–1951) – филолог, профессор и (с 1914) заведующий кафедрой русского языка и литературы Киевского университета.

34. Н. Зринский (1620–1664) и П. Зринский (1621–1671) – хорватские писатели, авторы поэмы «Сигетское бедствие», собиратели фольклора.

35. Ф.К. Франкопан (1643–1671) – хорватский поэт, собиратель фольклора.

36. Рыхник – вероятно, коллега Чижевского по Украинскому высшему педагогическому институту в Праге.

37. Александр Афанасиевич Потебня (1835–1891) – украинско-русский филолог, автор фундаментального труда «Из записок по русской грамматике» в 4 томах, а также сочинения по философии языка «Мысль и язык». Выступал против «атомарного» подхода к изучению языков, за системное их рассмотрение.

38. Иван Александрович Бодуэн де Куртенэ (1845–1929) – польско-русский языковед, основоположник учения о фонеме, основатель Казанской школы языкознания.

39. Вероятно, речь идет о следующей публикации: Якобсон Р.О. Заметка о древне-болгарском стихосложении // Известия Отделения русского языка и словесности Российской академии наук. М., 1922. Т. 24. № 2. С. 351–358. Известно, что в Прагу Якобсон приехал с кратким рекомендательным письмом А.А. Шахматова к чешским славистам: «Глубокоуважаемый коллега! Быть может, это письмо дойдёт до Вас через нашего молодого даровитого ученого Романа Осиповича Якобсона. Очень Вас прошу морально поддержать его на чужбине. Он хороший лингвист, и мы возлагаем на него большие надежды. О нас он расскажет Вам на словах. Искренне Вам преданный А. Шахматов». – См.: *Toman J. (Ed.): Letters and other materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912–1945. Ann Arbor, 1994. P. 38.*

40. Иван Мирчук (1891–1961) – историк, философ, профессор Украинского свободного университета в Вене и в Праге, позднее директор Украинского научного института в Берлине. В 1932–1936 гг. Чижевский вёл с ним деловую переписку (см. письма Мирчука в архиве Чижевского в Галле, ед. хр. 13/20–28).

41. В оригинале опечатка: «*Wiener Kindheit*» (венского детства), вместо «*meiner Kindheit*» (моего детства).

42. В оригинале: «*von Ausländern*» (иностранцами).

43. Речь идёт об Украинской всеобщей энциклопедии (Українська загальна енциклопедія), издававшейся во Львове в начале 1930-х, к сотрудничеству в которой Чижевского привлек В.И. Симович. В этом издании Чижевскому принадлежат почти все статьи по философии.

44. *Мартин Хайдеггер* (1889–1976) – ученик Э. Гуссерля, автор классической работы экзистенциалистского направления в немецкой философии «Бытие и время» (1927), лекции которого Чижевский посещал во Фрейбурге в Брейсгау и за трудами которого внимательно следил. В архиве Чижевского в Галле сохранились машинописные тексты лекций Хайдеггера «Феноменологическая интерпретация Аристотеля» (зимний семестр 1921–1922), «Введение в феноменологическое исследование» (зимний семестр 1923–1924). – Ед. хр. 48/1, 2. Кроме того, Чижевский мог быть слушателем его лекций «Феноменологическая интерпретация избранных статей Аристотеля по онтологии и логике» (летний семестр 1922) и «Онтология. Герменевтика фактичности» (летний семестр 1923). В довоенный период Чижевский состоял в переписке с Хайдеггером, который в 1932 г. поздравил его с занятием должности лектора русского языка в Галле.

45. Статья содержалась в письме Д.И. Чижевского к В.И. Симовичу от 2 июня 1934 г.: «Как я уже обращал внимание, безусловно, надо упомянуть Хайдеггера, который является самым известным из современных немецких философов и, кстати, играет (достаточно) выдающуюся роль в современной Германии (Heidegger). Текст заметки подаю: „Хайдеггер Мартин (род. 1889), проф. во Фрейбурге, ученик Гуссерля, перешёл от феноменологии к своеобразной философии жизни. Основа вещей – время. Основные категории мышления Х. выводит из непосредственных форм человеческого существования. Глав[ный] труд – “Бытие и время”». Полная переписка между Чижевским и Симовичем будет издана Е. Пшеничным и Р. Мнихом в материалах Международного семинара «Дмитро Чижевский и мировая славистика» (17.05.2003, Дрогобыч). «Специалист», отказавшийся включить эту статью в энциклопедию, к сожалению, неизвестен.

46. Явная хронологическая ошибка: «первые осенние каникулы» Чижевского относятся к 1924 г., а первый Международный конгресс славистов состоялся в Праге 6–13 октября 1929 г.

47. В оригинале: «waren normal» (были нормальными).

48. *Сергей Иосифович Карцевский* (1884–1955) – *Сергей Иосифович Карцевский* (1884–1955) – языковед, педагог, ученик Соссюра, доцент и профессор Женевского университета, член Пражского лингвистического кружка, один из инициаторов и соредкторов издававшегося в Праге журнала «Русская школа за рубежом», в котором сотрудничал Чижевский.

49. *Karcevskij S. Système du verbe russe. Essai de linguistique synchronique.* Prague, 1927. Речь идёт о диссертации Карцевского, которую он защитил в 1927 г.

50. *Павел Никитич Сакулин* (1868–1930) – литературовед, академик (1929), всё более склонявшийся в последний период своего творчества к абсолютизации социологического метода в литературоведении.

51. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1–2. М., 1913.

52. В русском варианте книги Чижевского «Гегель в России» русскому шеллингизму посвящен отдельный параграф. В последние годы жизни он усиленно работал над книгой «Шеллинг в России», к сожалению, так и не завершив её. В его гейдельбергском архиве хранятся обширные подготовительные материалы к этой работе и её конспективный набросок (ед. хр. В 733).

53. *Braun O. (Hrsg.). Schellings Philosophie.* Berlin, 1919. Кроме того, в библиотеке Чижевского в Галле хранится ещё одно издание текстов Шеллинга под

редакцией Отто Брауна: *Braun O. (Hrsg.). Schelling als Persönlichkeit: Briefe, Reden, Aufsätze.* Leipzig, 1908.

54. Речь идёт о специально посвящённом Шеллингу т. 7 следующего издания: *Фишер К.* История новой философии. Т. 1–8. СПб., 1901–1909. Наряду с историями философии Виндельбанда, Юбервега и Шwegлера работы немецкого историка философии и словесности, гегельянца *Куно Фишера* (1824–1907) были в России в начале прошлого века своего рода «настольными книгами» по истории философии. Особое внимание Фишер уделял связи биографического и теоретического аспектов в историко-философском процессе: почти все его исследования посвящены отдельным мыслителям.

55. *Густав Густавович Шпет* (1879–1937) – философ-феноменолог, ученик Гуссерля, знакомый Чижевского, возможно, ещё в России заинтересовавшийся его учением Гуссерля. В библиотеке Чижевского в Галле сохранилось несколько книг Шпета с дарственными надписями – единственным пока свидетельством их личного знакомства. На «Очерк развития русской философии» (1922) Шпета Чижевский в СЗ (1923, № 18, с. 454–457) опубликовал восторженную рецензию, назвав книгу «первой историей русской философии». Более обстоятельная, но и более критичная рецензия Чижевского на ту же книгу должна была выйти в 1925 г. в неопубликованном №2 пражского «Логоса». Корректурные листы рецензии сохранились в архиве Чижевского в Галле. Позднее (особенно в письме к Ф.А. Степуну от 1.07.1944, хранящемся в личном архиве последнего в Йельском университете) Чижевский отзывался об историко-философских работах Шпета отрицательно. Тот же «Очерк» назван здесь «памфлетом» против советской философии, одетым в форму ист[ории] русской мысли, которую по содержанию следовало бы назвать историей «бессмыслия» или даже «без-мыслия», «его книга сама – пример некритического (и неисторического) рационализма!». Общий вывод: «История русской философии у Шпета почему-то история *просёлочных* дорог русской мысли, а столбовые остаются без рассмотрения и даже без упоминания». Поражает, однако, почти дословное совпадение многих историко-философских оценок в трудах Шпета и Чижевского, особенно критическое отношение к «гегельянству» Белинского (ср. «развенчание» Белинского во второй главе русского издания «Гегеля в России» и недавно опубликованный этюд Шпета «К вопросу о гегельянстве Белинского» в «Вопросах философии», 1991, № 7, с. 115–176).

56. В печатных изданиях Шпета нам не удалось обнаружить этой юмористической оценки работы Фишера о Шеллинге. Но Чижевский был лично знаком со Шпетом и мог услышать эту оценку от него. Во всяком случае, первоначальный смысл шутки Шпета в тексте «Пражских воспоминаний» оказался сильно искажённым. В письме Чижевского к Л. Мюллеру (февраль 1975) она передаётся иначе: «Работая над Шеллингом, Сакулин использовал только русс[кий] перевод Куно Фишера – самую слабую книгу в его истории философии (хотя плох и его том о Шопенгауэре). Шпет не без оснований писал, что по этой книге (в которой каждое из многочисленных сочинений Шеллинга рассматривается самостоятельно, а не в связи со всей серией его трудов)... составить себе представление о развитии Шеллинга можно с таким же успехом, как по трамвайному билету об истории города Москвы!».

57. В ориг.: «*dichterische Gestalt*» – поэтическая фигура, поэтический облик.

58. *Виктор Борисович Шкловский* (1893–1984) – писатель, литературовед, критик, кинодраматург, один из ведущих теоретиков русского формализма, друг

Р. Якобсона. Чижевский в своих работах дал критический анализ его теории «остранения» (см.: *Kleinere Schriften II. Bohemica*. München, 1972. S. 140–144).

59. Борис Михайлович Эйхенбаум (1886–1959) – литературовед, текстолог, историк литературы. С 1918 – один из ведущих представителей ОПОЯЗа и формального метода. Вместе с В. Шкловским, Л. Якубинским и О. Бриком разрабатывал проблемы поэтики, композиции, ритма. Эйхенбауму принадлежит работа «Теория “формального метода”» (1925), в которой на деле даётся не теория, а очерк эволюции этого метода. Определённое влияние на Чижевского и его работы о Гоголе оказала статья Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» в сб. «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка». Пг., 1919. С. 151–168.

60. Борис Викторович Томашевский (1890–1957) – литературовед, текстолог, активный деятель ОПОЯЗа и русской формальной школы, крупнейший знаток творчества Пушкина, автор работ «Русское стихосложение. Метрика» (1923), «Теория литературы» (1925), «Краткий курс поэтики» (1928), «О стихе» (1929), «Язык и стиль» (1951), «Пушкин» (1956), «Стих и язык» (1958), а также изданного посмертно сборника «Стилистика и стихосложение» (1959). В серии «*Slavische Propiläen*» (т. 75) Чижевский переиздал в 1970 г. его работу «О стихе».

61. К последним Чижевский относил и Ю.Н. Тынянова. – См. предисловие к переизданию работы Тынянова «Архаисты и новаторы»: *D. Tschihewskij (Hrsg.)*. Jurij N. Tynjanov. Archaisten und Neuerer. Nachdruck der Leningrader Ausgabe von 1929. Mit einer Vorbemerkung von Dmitrij Tschihewskij. München, 1967.

62. Татьяна Говсиева – подруга жены Чижевского ещё с киевских времен, проживавшая в Праге и в течение многих лет переписывавшаяся с Чижевским.

63. Вероятно, чешский славист Милош Вейнгарт (1890–1939), в 1934 г. покинувший Пражский лингвистический кружок.

64. В тексте возможна хронологическая путаница между Международной фонологической конференцией (18–20.11.1930, Прага) и II Международным лингвистическим конгрессом (24–29.08.1931, Женева).

65. Полное название – *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*. Чижевский имеет в виду т. 4, вышедший в 1931 г.

66. *Tschihewskij D. Phonologie und Psychologie // Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 1931. Bd. 4. S. 3–22.*

67. *Tschihewskij D. Zur geschichte der russischen Sprachphilosophie*. Konstantin Aksakov // *Charisteria Gvilelmo Mathesio Qvinqvagenario a Dispulis et Circuli Lingvistici Pragensis Sodalibus oblata*. Prague, 1932. S. 18–20.

68. Вилем Метезиус (1882–1945) – чешский лингвист, основатель и президент Пражского лингвистического кружка. Одно довоенное письмо Метезиуса хранится в гейдельбергском архиве Чижевского.

69. Эта находка была настоящей сенсацией. Судя по переписке Чижевского с Ф. Либом и Д. Манкеном, а также по воспоминаниям Чижевского, в первой половине 1935 г. он обнаружил в Галле, в библиотеке Сиротского приюта имени А.Г. Франке, утерянную более двухсот лет назад рукопись основного философского сочинения Я.А. Коменского «*De rerum humanarum emendatione consultatio catholica*». По договорённости с чешскими комениологами (Ярником, Хендрихом и Климой) он начал готовить его к изданию в Праге, но поскольку денег, выделенных Ярником на фотографирование рукописи, не хватило, принял решение перепечатать более 2000 её страниц на машинке (4 экз.), на случай, если оригинал или какие-то из копий не сохранятся. Титанический труд, сопровождавшийся публикациями статей о находке рукописи, о творчестве Коменского и

истории его воздействия в Германии, Чижевский проделал с 1935 по 1943 г. См.: *Tschihewskij D. Wie ich die Handschriften der Pansophie fand // Tschihewskij D. Kleine Schriften II. Bohemica. München, 1972. S. 215–222.* В гейдельбергском архиве сохранился оригинал этих воспоминаний, многими деталями существенно отличающийся от появившегося в печати текста (ед. хр. «В 15»).

70. *Карл Бюлер* (1879–19??) – австрийский психолог, основатель Института психологии в Вене. В 1939 г. эмигрировал в США, соредатор журналов «*Münchener Studien zur Psychologie und Philosophie*» и «*Journal of general psychology*».

71. Речь идёт, вероятно, об открытке Якобсона Чижевскому (19.01.1975): «Дорогой Дмитрий Иванович, отвечаю горячими новогодними пожеланиями на Ваши, меня и нас чрезвычайно порадовавшие. Жду Ваших новых работ; у меня тоже кое-что печатается, и как только выйдет[,] пришлю. Только что дописал разборы трёх пушкинских стихотворений: Золото и булат, Царскосельская статуя и “Нет, я не дорожу”. Сейчас оба отдыхаем и пописываем здесь, на богоспасаемом острове. Вернёмся в Кембр[идж] в начале февраля. В конце мая собираюсь на лекции в Bielefeldt и Köln. Очень хотелось бы с Вами свидеться снова, как некогда в Праге, и побеседовать о диалектике языка. Крепко жму руку. Ваш Роман Якобсон». – См. архив Чижевского при отделе рукописей и редких книг библиотеки Гейдельбергского университета, раздел переписки (ед. хр. С/Ј).

72. Чешский журнал «*Slovo a slovesnost*», издающийся с 1935 г. по настоящее время, с 1 по 9 вып. (1935–1943) был журналом Пражского лингвистического кружка и редактировался Б. Гавранек. В нём с 1935 по 1942 Чижевский опубликовал 9 статей: о находке рукописей Коменского, комениологии, редких изданиях Коменского в немецких библиотеках, чешских духовных стихах, символике поэзии барокко, проблеме философского языка и философии языка.

73. Чижевский имеет в виду следующие свои работы: *Чижевский Д. К проблеме двойника. (Из книги о формализме в этике) // О Достоевском: Сб. статей / Под ред. А.Л. Бёма. Прага, 1929. С. 9–38; К проблеме бессмертия у Достоевского (Страхов – Достоевский – Ницше) // Жизнь и смерть: Сб. памяти д-ра Н.Е. Осипова / Под ред. А.Л. Бёма, Ф.Н. Досужкова и Н.О. Лосского. Прага, 1936. Т. 2. С. 414–418; Tschihewskij D. Schiller und die «Brüder Karamazov» // Zeitschrift für slavische Philologie. 1929. 6/1–2. S. 1–42; Dostojevskij-psycholog // Dostojevskij. Sbornik stat. Praha, 1931. S. 25–41. Сб. вышел под ред. А.Л. Бёма. Эта статья в переработанном виде вышла также на рус. яз. во 2-м сб.: *О Достоевском*. Прага, 1933. С. 51–72; *Folkloristisches bei Dostojevskij // Dostojevskij-Studien. Herausgegeben von D. Tschihewskij. Reichenberg, 1931. S. 113–116; Goljadkin und Stavrogin bei Dostojevskij // Zeitschrift für slavische Philologie. 1931. 7/3–4. S. 358–362; Dostojevskij und die Aufklärung // Orient und Occident. 1931, 7. S. 1–10. К 1974 г. библиография печатных работ Чижевского о Достоевском насчитывала 28 номеров (см. в гейдельбергском арх. Чижевского ед. хр. В 409).**

74. *Альфред Людвигович Бём* (1886–1945?) – славист, историк русской литературы, известный достоевсковед и пушкинист. С 1922 г. поселился в Праге, где получил место лектора русского языка в Карловом университете, а в 1935 г. звание *Doctor honoris causa*. Инициатор и руководитель первого Международного общества имени Ф.М. Достоевского и Семинария по изучению Достоевского в Праге. Руководитель пражского литературного объединения молодых поэтов и прозаиков «Скит поэтов». Чижевский познакомился с А.Л. Бёмом в Праге, вероятно, в 1925 г., привлёк его в Русское философское общество и Пражский лингвистический кружок. В свою очередь Бём пригласил Чижевского участвовать в

Международном обществе имени Достоевского, «Ските поэтов», Русском библиофильском обществе, Семинарии по изучению Достоевского и его сборниках («О Достоевском»), во 2-м вып. которых в 1933 г. вышел написанный ими совместно с другими авторами «Словарь личных имён у Достоевского». Чижевский и Бём состояли в переписке с 1925 по 1944 г. Письма Чижевского к Бёму хранятся в Литературном архиве Музея чешской литературы в Праге, в настоящее время готовятся к публикации М. Магидовой. Письма Бёма к Чижевскому в архиве последнего в Галле пока не найдены.

75. В этом месте Чижевский, вероятно, предполагал подробнее описать внешний облик Бёма, в том числе упомянуть и о его хромоте, но темы не раскрыл, оставив лишь непонятное для читателя слово «нога».

76. Работа о Достоевском и Гофмане в библиографиях печатных трудов Чижевского не значится, но упоминается как тема его доклада в статье Р. Плетнёва об Обществе по изучению Достоевского в «Записках Русской академической группы в США» (1981, № XIV, с. 16). В статье «К проблеме двойника» из первого сборника «О Достоевском» (Прага, 1929) о ней сказано: «готовится к печати» (с. 13), но выходные данные издания не указаны. В письме Чижевского к Б.И. Николаевскому от 28.07.1928 при перечислении работ, находящихся в печати, встречаем следующее указание: «Э.Т.А. Гофман и Достоевский (порус[ски] в "Slavia", Прага)». — См.: Hoover Institution Archives, Stanford, Collection B. Nicolaevsky, Box 476, Folder ID 23.

77. Хронологическая ошибка: в Галле Чижевский переехал в середине апреля 1932 г. — См.: письмо Чижевского декану философского факультета от 12 апреля 1932 г. в личном деле Чижевского в университетском архиве города Галле.

78. Čyhevskýj D. Příspěvek k symbolice českého bosnictví nobohenského // Slovo a slovesnost, 1936. Bd. II. S. 98–105; Příspěvek k symbolice českého bosnictví nobohenského // Slovo a slovesnost, 1938. Bd. IV. S. 251–252.

79. Čyhevskýj D. K Máchovu světovému názoru // Torso a tajemství Máchova díla. Praha, 1938. S. 111–180; Zwei Zitate im literarischen Tagebuch K.H. Máchas // Zeitschrift für slavische Philologie, 1938. Bd. XV. S. 105–108; Mácha und Mystik // Tschihewskij D. Kleinere Schriften II. Bohemica. München, 1972. S. 289–293 (в этом издании собраны и переведены на немецкий язык все работы Чижевского о К. Махе).

80. Йозеф Вашица (1884–1968) — чешский католический богослов, филолог, переводчик, первооткрыватель стиля барокко в чешской литературе, редактор издания сочинений Б. Бриделя, Я. Таннерса, Б. Бальбинса, исследователь старо-чешской и церковно-славянской литературы.

81. Берджих (Фридрих) Бридель (1619–1680) — чешский поэт эпохи барокко.

82. План издания Бриделя подробно описывается Чижевским в его ноябрьском письме (1976) к Л. Мюллеру: «Собрание поэтических произведений чешского поэта Фридриха Бриделя. По библиофильскому изданию проф. д-ра Йозефа Вашицы: 4 поэмы. С комментарием к поэтическим произведениям проф. Чижевского. С биографическими и библиографическими сообщениями и рефератом о новейшей работе покойного проф. д-ра Антона Шкарки, содержащими дополнения к сообщениям Вашицы. Фототипическое воспроизведение всех текстов. От 330 до 400 стр. (ин-октаво). И тем же форматом коммент. проф. Чижевского и его учеников. Около 40 стр. Произведения Бриделя — самые значительные поэтические произведения чешского барокко первой половины 17 в. Даже

библиофильские издания Вашицы имеются лишь в одной-единственной немецкоязычной библиотеке. Пригодные для воспроизведения произведения имеются в Западной Европе всего лишь в одном экземпляре. Тексты и комментарии к оригиналам в законченном виде готовы к печати». Далее о степени готовности издания Чижевский в том же письме сообщает: «Имеется весь материал. Тексты приблизительно до 400 страниц могут быть воспроизведены фототипически. Комментарий в основном готов».

83. Подробную библиографию богемистских работ Чижевского см.: *Tschihewskij D. Kleinere Schriften II. Bohemica. München, 1972. S. 332–334.*

84. Подробную библиографию комениологических работ Чижевского см.: *D. Tschihewskij. Kleinere Schriften II. Bohemica. München, 1972. S. 222–223.*

85. *Ян Мукаржовский* (1891–1975) – чешский философ, литературовед и эстетик, член Пражского лингвистического кружка. Несколько писем и открыток Мукаржовского хранятся в гейдельбергском архиве Чижевского. В личной библиотеке Чижевского в Галле хранятся книги и оттиски Мукаржовского, посланные им Чижевскому до и во время Второй мировой войны.

86. *Богумил Трнка* (1895–1984) – чешский лингвист, член Пражского лингвистического кружка.

87. *Пётр Григорьевич Богатырев* (1893–1971) – фольклорист, этнограф, театровед, член Московского и Пражского лингвистических кружков. Жил в Чехословакии с 1921 по 1940 г. (с летнего семестра 1931 г. до зимнего семестра 1933/1934 гг. преподавал русский, украинский и чешский языки, литературу и этнографию в Славянском семинаре Мюнстерского университета). В своих послевоенных письмах к жене Чижевский нередко вспоминал Богатырева, цитируя его любимую в те годы фразу: «Мрачновато...».

88. *Отокар Фишер* (1873–1938) – литературовед, профессор Карлова университета, поэт, драматург, заведующий отделом драматургии в Пражском национальном театре, интересовавшийся применением психоаналитического метода в литературоведении.

89. *Эмиль Утиц* (1883–1956) – профессор философии в Галле (1925–1933), после прихода нацистов к власти уволенный из университета из-за своего еврейского происхождения. С 1934 по 1939 г. был профессором философии в пражском Немецком университете, принадлежал к руководству пражского Кантовского общества. Занимался эстетикой, теорией культуры и психологией личности. С 1924 по 1930 г. издавал «Ежегодник характерологии». Наиболее известные публикации: «Характерология» (1925), «Обоснование всеобщего искусствоведения» (1914–1920), «История эстетики» (1932), «Человек и культура» (1933). В 1934 г. на Международном философском конгрессе в Праге выступил с резкой критикой расистских теорий, трагические последствия которых ему и его жене пришлось потом испытать на собственном опыте во время заключения в концентрационном лагере Терезиенштадт (1942–1945). С Чижевским был знаком ещё со времени его работы в Праге. После переезда последнего в Галле ввёл его в Кантовское общество и в местные философские кружки. В галльском и гейдельбергском архивах Чижевского сохранились письма жены Утица и его самого за 1934–1937 и 1945–1946 гг. из Праги с интересной информацией о философской жизни в Праге, о двухнедельном пребывании там Э. Гуссерля, о подготовке философского конгресса, докладе Чижевского о Коменском в пражском Кантовском обществе в 1935 г., о военных и послевоенных работах Утица и судьбе архива Гуссерля.

90. В 1933 г. в Университете имени Т. Г. Масарика.

91. *Tschihewskij D. (Hrsg.). Hegel bei den Slaven. Reichenberg, 1934.*
92. *Čuhevŋkij D. Zur Komposition von Gogol's „Mantel“ // Zeitschrift für slavische Philologie, 1936. Bd. 14/1–2. S. 63–94.* Перепечатана с добавлением примечаний в сб.: *Tschihewskij D. (Hrsg.): Gogol'–Turgenev–Dostoevskij–Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. München, 1966. S. 100–126.* Чижевский был с 1927 г. до начала 60-х постоянным сотрудником «Журнала славянской филологии», с основателем и гл. ред. которого, директором Института славистики Берлинского университета Максом Фасмером (1886–1962), был в близких отношениях.
93. *Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя // Современные записки. 1938. № 67. С. 172–195.* Эта работа, написанная с использованием методологии структурализма, принесла Чижевскому не только признание в эмигрантских кругах, но и всемирную известность. После войны её включили в англоязычную антологию «классических» исследований о Гоголе.
94. *Chizhevsky D. The Composition of the Gogol's «Overcoat» // RLT, Winter 1976. P. 378–401, перепечатана с дополнениями in: Trahan E. (Ed.): Gogol's «Overcoat»: An Anthology of Critical Essays. Ann Arbor, 1982. P. 37–60.*
95. *Jakobson R. Beitrag zur allgemeinen Kasuslehre // Travaux du Cercle Linguistique de Prague., 1936. Bd. VI. S. 240–288.*
96. *Якобсон Р. К характеристике евразийского языкового союза. Париж, 1931; О фонологических языковых союзах // Евразия в свете языкознания. Прага, 1931. С. 7–12; Über die phonologischen Sprachbünde // Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 1931. Bd. 4. S. 234–240.*
97. *Людовит Новак* – словацкий лингвист, член Пражского лингвистического кружка, ответственный редактор лингвистической части сборника «*Matice Slovenskej*», в котором Чижевский опубликовал несколько статей по истории словацкой и чешской мысли. В архиве Чижевского в Галле сохранилось 5 писем Новака за 1935–1937 гг. (ед. хр. 14/28–14/31).
98. Имеется в виду протестантское и католическое Рождество, празднуемое в конце декабря.
99. Установить упоминаемое издание, к сожалению, не удалось.
100. *Erlich V. Russian Formalism. History – Doctrine. 'S-Gravenhage, 1955.*
101. *Александр Николаевич Веселовский (1838–1906)* – филолог, историк литературы, профессор Петербургского университета (с 1858), академик (с 1880), заведующий отделением русского языка и словесности Академии наук, выдающийся представитель сравнительно-исторического метода в литературоведении.
102. *Алексей Николаевич Веселовский (1843–1918)* – историк литературы, брат А.Н. Веселовского, профессор Московского университета (с 1881), Высших женских курсов в Москве (1876–1888), Лазаревского института восточных языков (с 1881), председатель Общества любителей российской словесности Московского университета (1901–1906), представитель сравнительно-исторического метода в литературоведении, автор многократно переиздававшегося исследования «Западное влияние в новой русской литературе» (1883).
103. *Иван Иванович Потебня // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 3–6; Искусство как приём // Там же. С. 101–114.*
104. *Александр Матвеевич Пешиковский (1878–1933)* – языковед, педагог-методист, автор исследований «Наш язык» (1922–1927) и «Русский синтаксис в научном освещении» (1914). Центральное место в его синтаксической концепции занимают понятия «форма слова» и «форма словосочетания».

О.В. Абациева-Салказанова

Дом на Кабинетской, 7

Подготовка к публикации и примечания В.С. Газдановой

С Ольгой Варфоломеевной Абациевой-Салказановой (1897-1990) я познакомилась в 1987 г., собирая материалы по биографии известного писателя Русского Зарубежья Гайто Газданова. Мать писателя – Вера Николаевна Абациева-Газданова (1876-1939) – приходилась двоюродной сестрой отцу Ольги, Батыру. Однако в их судьбах общим было не только родство. Обе они росли до революции в Петербурге, в доме Магомета Абациева.

Магомет Навиевич (Николаевич) Абациев (1854-1928) вошёл в историю Осетии как активный участник движения революционного народничества. Выходец из крестьянской семьи с. Кадгарон, Магомет после окончания церковно-приходской школы и Ставропольской гимназии, заручившись поддержкой и рекомендательным письмом дяди, полковника царской армии Афако Абациева, уехал с двумя товарищами на учёбу в Петербург. Будучи студентом Химико-Технологического института, он включается в революционную деятельность, участвует в распространении воззвания русской революционной молодёжи, написанного Г.В. Плехановым, где выражалось возмущение по поводу массовых арестов и телесных наказаний студентов. В период крупнейшего политического процесса 193 в Петербурге Абациев обвинялся в печатании судебных отчётов об этом судилище над И. Мышкиным, С. Перовской, А. Желябовым и др. Вместе с другими революционерами участвовал в покушении на Мезенцова, за что был арестован; обвинялся в укрывательстве Л.Ф. Мирского, стрелявшего 13 марта в шефа жандармов Дрентельна.

Спасла Магомета от каторги его сподвижница по подпольной работе, Лидия Николаевна Погожева. Используя свои связи в Петербурге, Л.Н. Погожева и ее друзья вызволили Магомета из тюрьмы. Впоследствии Магомет Абациев и его жена Лидия Николаевна Погожева вели активную общественную деятельность в России.

Хотя сам Магомет жил в Твери, в доме, который он имел в Петербурге за женой, выросло несколько поколений Абациевых. Детьми их привозили из селения Кадгарон по инициативе Лидии Николаевны, давали воспитание и образование. Дом на Кабинетской в Петербурге с благодарностью вспоминали несколько поколений осетинской интеллигенции, от К.Л. Хетагурова до В.И. Абаева. В этом доме родился и провёл первые три года жизни писатель Гайто Газданов.

В момент нашей встречи Ольге Варфоломеевне Салказановой было около 90 лет. Она сохранила прекрасную внешность, осанку и память. На подоконнике лежала потрёпанная книга на французском языке, которую она для тренировки памяти частенько почитывала перед сном, повторяя одни и те же фразы на осетинском, русском, французском и немецком языках.

Воспоминания матери, записанные в 1982 г., мне передала дочь Ольги Варфоломеевны Аза Асланбековна Хугаева, за что я ей очень благодарна. Нельзя не вспомнить и двоюродную сестру Ольги – Ладимат Знауровну Абациеву-Атарову, сообщившую много интересных сведений о фамилии Абациевых.

В 1846 г. (1) г. в селении Кадгарон в доме Абациевых родился первенец Магомет. Когда ему исполнилось 15 лет, он закончил Кадгаронскую сельскую школу (2) и мечтал учиться дальше. Своё желание передал отцу через мать, но тот категорически отказал, мол, и думать не думай: дом большой, работы по горло, надо ухаживать за скотиной, ульями.

Долго обсуждал Магомет со своими друзьями (Хетагуровым (3) и Гиоевым (4)), как быть, что делать. Вот бы их как Ломоносова свёз кто-нибудь в Москву, тогда бы их сон стал явью!

Магомет надумал поехать в Ардон к своему дяде, генералу Афако Абацьеву (5), участнику Турецкой войны, чтобы тот помог ему. Афако не отказал. Сам он был женат на русской девушке Вере, были у них три сына и дочь, все получили высшее образование. Написав рекомендательное письмо знакомым в Петербург, дядя выдал деньги на дорогу всем трём мальчикам. В назначенное время он вывез их во Владикавказ, откуда мальчики, заручившись билетами, уехали. Затем Афако приехал в Кадгарон и заявил, что он помог ребятам выехать на учёбу. Согласно осетинскому адату, решение старшего – закон, и Нави ничего не смог возразить.

Приехали мальчики в Петербург, наняли дешёвенькую комнатку в мансарде какого-то дома, и пошёл Магомет с рекомендательным письмом по назначению. Просьба Афако была принята: разрешили сдавать курс гимназии экстерном. Занятия в гимназии шли отлично, им как туземцам были большие льготы. Пока были деньги, немного приоделись. Для своего существования мальчики работали на Неве, выгружали баржи. Экстерном закончили гимназию. Поступили кто в какой институт. Абацьев – в технологический, Андуканпар Хетагуров – в медицинский, Иосиф Гиоев – в дорожный. Жить стало легче, стали давать уроки детям богатых людей. Надо было быть хорошо одетыми, поэтому купили один хороший, дорогой костюм, который одевали по очереди, давая уроки в разное время. Таким образом закончили институты.

Магомет выстроил кирпичный дом отцу в Кадгароне и помогал братьям до смерти (после революции дом попросили освободить и устроили в нём детский сад).

Будучи студентом института, Магомет вёл подпольную работу с революционерами того времени, распространял листовки, за что неоднократно сидел в тюрьме. В третий раз он был посажен за хранение нелегальной литературы. Помочь ему было невозможно.

Для женщин в Петербурге были Бестужевские курсы. Женская часть молодёжи так же была полна революционным духом. Здесь училась бежавшая из дому студентка Кандалинцева Лидия. Будучи дочерью помещика-крепостника Кандалинцева, она тяготилась своею жизнью в доме. По окончании гимназического курса её против желания выдали замуж за профессора медицины Погожева. Родила троих детей. После долгих ссор поступила на Бестужевские курсы. Лидия получила наслед-

ство от умершего отца и предложила выкупить Магомета на эти деньги. Дело было сделано друзьями.

Когда Магомету крикнули в тюрьме: «К выходу, Абациев!», он и все сидящие с ним подумали: всё, теперь расстреляют. Магомет раздал своё тюремное имущество, подбодрил ребят и пошёл, не оглядываясь. Его долго вели по двору тюрьмы, подвели к какой-то двери и, открыв её, сказали, чтобы выходил. Магомет не успел понять от удивления, что ему делать, как его вытолкали и закрыли за ним дверь. Пришёл в себя у какой-то скамьи и побрёл домой. Всё это время друзья следили за ним и потом объяснили, что, мол, Лидия Погожева выкупила его. Магомет не знал, чем отблагодарить Лидию за такое благодеяние. Потом решили пожертвовать ради Лидии невестой Магомета, которая ждала его во Владикавказе (некая Газданова). Магомет женился на Лидии (6).

Магомет был очень интересной внешности, носил чёрную бороду, Лидия прозвала его Черномором. Оставила она своих детей, купила дом в Петербурге на Кабинетской улице, и стали они в нём жить (7).

Насильно мил не будешь. Чувствовала Лидия, что остаётся с ней Магомет из благодарности. Он не жил в Петербурге, работал в Твери управляющим акцизными сборами, дослужился до действительного статского советника. Наезжал в Петербург, говорил по телефону.

Через несколько лет у них родилась дочь, тоже Лидия (Лиша).

У Лидии Николаевны была подруга – Елена Константиновна, которая работала в Обуховской больнице медсестрой. Уговорила её Лидия жить у неё и воспитывать дочь. Когда Лиде исполнилось пять лет, Л.Н. предложила мужу взять на воспитание девочку Дику (в будущем мать Газданова Вера Николаевна. – В.Г.), племянницу из Кадгарона, чтобы дети росли вместе. Л.Н. часто ездила на Кавказ в дом Магомета. Знала и любила его родню, постоянно заботилась о них. Привезли Дику, дочь двоюродного брата отца, в Петербург.

Л.Н. не сидела дома без дела. Со своими единомышленниками открыла «Общество детской помощи» бездомным детям, которыми был полон Петербург. На свои деньги и пожертвования сочувствующих были открыты столовые для бедных. Попечительницей «Детской помощи» была Л.Н. Она до конца жизни (1930) не оставила своего дела. В напутственной беседе с нами в 1917 г. Л.Н. сказала: «Если вы хотите меня отблагодарить, делайте добрые дела, помогайте бедным».

В благотворительной деятельности Л.Н. была и наша доля. Рукоделия, которые мы вышивали после обеда, пока убирали со стола, сдавали в пользу бедных. А в семь часов начинали готовить уроки. Росли дети – Дика и Лиша. Закончив гимназию, Дика вернулась домой и вышла замуж за Газданова. Лиша же выехала в Германию, где стала доктором каких-то наук. Жизнь её там и прошла.

Л.Н. не унималась. Взяла из Кадгарона моего отца Батыра, который закончил сельскую школу и плохо владел русским языком. До нас, его детей, дошла следующая история. В начале его пребывания в доме дяди

у него как-то заболел желудок. Он терпел, терпел, потом всё же решил сказать Л.Н., а слово желудок не знал. Незадолго до этого ему купили новый костюм. Когда терпеть стало невыносимо, он, подойдя к Л.Н., показал на желудок и спросил: «Тётя, это что такое?» Л.Н. ответила ему, что это костюм. И тут же он ей говорит, что у него болит костюм. Нам это было рассказано, когда пришла наша очередь поехать в Петербург.

Из Кадгарона постоянную тревогу бил старший брат Знаур, жаловался, что трудно одному по дому, просил, чтобы Батыра прислали назад. Не помню, в каком году тот уехал на родину.

Из писем Коста Хетагурова видно, как они жили с Магометом. Не буду пересказывать, кому интересно, пусть прочтут письма Коста, т. 3.

После того как дом опустел, Л.Н. попросила привезти из Кадгарона кого-нибудь из детей братьев. Магомету это понравилось, и он привёз сына Знаура, Ислама и сына Гоко, Костю, дошкольного возраста.

Дома (на Кабинетской) их учили языкам, поведению, манерам. Лидия Николаевна сама с ними занималась и подготовила их в гимназию. На металлической пластинке на кушаке были выбиты буквы СПИГ, т.е. Санкт-Петербургская 1-я гимназия, а они как хулиганчики читали: «Сегодня порол одного гимназиста». Учились мальчики хорошо, на дом к ним приходили репетиторы, гимназия рядом. Ислам, как старший, закончил раньше и пошёл в кавалерийское училище, стал офицером. Закончил училище к 1914 г., подрос к войне, где и сложил голову. Коста же стал чиновником, уехал в Полтаву, откуда появился в Петербурге ещё раз два и исчез там, закончив свою жизнь в 1945 г. Как только дом освободился от мальчиков, Лидия Николаевна послала в Кадгарон за девочкой. Этой девочкой оказалась я и в 1907 г. приехала в Петербург.

На родине молодой Батыр устроился на работу лесником. Родственники женили его на дочери известного тогда фельдшера Дударко (Аго) Караева. Через год родилась я... Подросла я – явилась вторая, Такуш (Варя). Девочек в доме Знаура и Батыра было хоть отбавляй, весело проводили время и дома, и на улице. Выходили на бережок реки напротив дома, из глины делали печи, пекли пироги. Казалось, всё шло так хорошо. Как вдруг из Петербурга приехала Лиша Моргоева и Надя (харафырт – племянница В.Г.), провели у нас целое лето, а к отъезду домой Надя сказала: «Приготовьте Олю, повезём её с собой».

Мать пришла в отчаяние, места себе не находила, говорила отцу: «Покончу с собой». Но это был глас вопиющего в пустыне. В следующий приезд из Владикавказа Надя привезла мне одежду, детскую синюю фетровую шляпу, шитое как на меня платье, бельё и блестящие галоши. На галоши я загляделась, красота – никогда я таких не видела.

На другой день мать меня одну завела в свою комнату, со слезами раздела меня (таз для купания уже стоял готовым) и стала купать, расчёсывать, приводить в порядок. Сама плачет-заливается. Я ничего не понимаю, спрашиваю, показывая на вещи: «Это тоже мне?» Такая была радость для меня. Мать ответила: «Теперь ты всегда будешь ходить в

таких галошах». Обошла я всех родных и соседей (набрала пряников, мелких денег, носовых платков). На другой день, это было в 1907 г., в апреле, уехали в Калинин, бывшая Тверь, на Волге. Магомет там проживал. Встреча была весёлая... Нашего приезда ждали и приготовили мне кровать. Ждала и специально приехавшая Елена Константиновна, которая, как я уже говорила, вырастила Лишу – дочку Магомета, а потом – Дику. Это была чудная женщина в золотых очках, высокая, седая, чудесно относившаяся к нам... Легла я и всё плачу, по-осетински приговариваю: «Ма бон, цы канон». Прижала маленькую подушечку, данную мне матерью, больше у меня ничего не было. Долго ещё я плакала, никак не могла привыкнуть. Потом приехала тётя Лидия и, присаживаясь ко мне на постель, ласкала меня и приговаривала: «Не плачь, милая, приедет и Цыканон, и Мабон». Она думала, что я произношу имена и скучаю по ним. Судили, рядили, как быть, и решили послать в Кадгарон и привезти этих двух. Это было летом 1907 г.

Жизнь моя протекала как нельзя лучше, стала привыкать. Затевали тьму пирушек, переодевали меня в разные наряды, ленты в косах под цвет платья и т. д. Решили вывезти в Москву в имение тётинной подруги Н.Б. Фешетовской и тут же наняли учителя, который ежедневно приезжал на велосипеде заниматься с дикаркой. Вечером, приехав из-под Москвы с Еленой Константиновной, нас встретили две девочки у меня в детской. Ох, как они мне не понравились! Одна была старше, другая младше. Это были дочери Знаура Тамара и Варюша... А ещё было тяжело, что нам не разрешали говорить по-осетински.

Через некоторое время приехала тетя Лидия и забрала нас в Петербург, на Кабинетскую, 7. Для нас, двух старших, была отдельная комната, а Варюша спала в тётинной спальне. Она взялась за нас троих и начала готовить в гимназию. Пришла первая зима в Питере, и мы с сестрой поступили. Особое внимание в нашем образовании уделялось языкам. Немецкий мы учили только в гимназии, а французским занимались дополнительно. Лето не освобождало от занятий: с нами на дачу выезжала учительница, знавшая язык.

Учились мы в частной гимназии М.С. Михельсон, где был особенный подбор педагогов, относились к нам чутко. Всё шло хорошо, Дядя часто наезжал из Твери, а мы на праздники ездили к нему на побывку. Он заставлял нас дежурить на кухне, а за обедом экзаменовал на предмет того, как что готовится. Дяде было присуще хлебосольство, обеды бывали многолюдные, а нам почему-то бывало неудобно отвечать на его вопросы.

В Твери было Тверское кавалерийское училище, где учились несколько осетин и ингушей, фамилии не помню. Пришла и очередь моего экзамена, а за столом сидели мальчики, приглашённые на обед вместе с нашим Исламом (он тоже закончил ТКУ). Кончился мой экзамен, и я со слезами убежала в другую комнату.

А летом, когда мы не бывали на даче, уезжали на месяц в Кадгарон, Дядя брал нас к себе в дом и учил делать грядки, полоть, поливать, говоря, что все надо уметь, всё может пригодиться в жизни.

Дойдя до 5-го класса, мы должны были переходить к другой классной даме. Французенку, мадмуазель Верни, класс очень любил, и для неё заказали табло-альбом с чудными надписями на французском языке, на котором были указаны год, класс, школа. Каждой из 43 гимназисток был отведён лист, где мы писали, кто что хочет. Я написала о Дзуарыбыне Хетаге (святилище в Северной Осетии. – В.Г.). Описала это святое место и связанную с ним легенду, а в конце сделала рисунок: вдали горы, а на равнине очень густой, круглый лес. Нарисовала всё очень красиво моя подруга, Маруся Сенкевич.

Все мы были приглашены на чай, после того как снялись на фотографию. Карточка эта и сегодня, в 1982 г., у меня на столе в Алагире. В нашей школе училась и Надя Абацьева, потом приехала Белогорцева Миля, ардонская (известная в Ардоне. Сын ее был врачом, а их дом до сих пор стоит на площади, сейчас там, кажется, исполком).

И все мы закончили эту гимназию. Проучились до конца, все 11 классов. Начальница гимназии М.С. раздавала (как тогда полагалось) молитвенники с надписями, мне было написано: «Терпение и труд всё перетрут». Это было в 1916 г., 10-й кл., а 11-й был дополнительный. Я сдала документы в Сельскохозяйственный институт, и тут – революция...

В городе оставаться было опасно, и решили нас с Надей и Тамарой отправить на Кавказ. Варюшу оставили как младшую. Покатили домой в Кадгарон. Положение и тут было опасное, но всё же не так жутко, как в Питере. Плохо владели языком, и нам трудно было среди осетин.

Первая выехала Надя в Ардон, где были открыты Советы. Устроившись, приехала за мной, и начали мы работать в Советах. Тамара устроилась работать в Ардонскую семинарию, преподавала французский язык. Работали мы в трёх верстах от Кадгарона. Каждую субботу приезжала арба, и к концу работы я ехала домой.

В сентябре 1918 г. я, Надя и Тамара поступили учительствовать. После моего воспитания мне страшно было заходить в класс да ещё вести почему-то французский язык. Дело было новое для жителей, и когда слух разнёсся о моих уроках, во время занятий я чувствовала, что в щель двери с самого верху донизу смотрел и слушал учителя и народ... Долго это «счастье» не длилось. На следующий год французский заменили немецким. Таким образом, проработала я три года в Ардоне. В 1920 умер отец, и я решила ехать домой, к своей семье, чтобы быть рядом с ними, и там же поступила на работу в кадгаронскую начальную школу. Проработала там до 1923 г. За время своей работы я научилась осетинскому языку, было много предложений, даже было неудавшееся похищение. Кто-то огласил это дело, и оно закончилось большими извинениями. А не выходила я замуж лишь

потому, что была уверена: вернусь в Петербург. Ездить-то съездили с Надей и пожили полгода, но это был уже не тот Петербург, полная перемена. Лидия жила с дядей и Варей в двух комнатах, как на складе. В городе было ужасно: света нет, тепла нет, трамваи не ходят. В Питере сидеть не приходилось, исходила всех подруг, кто ещё оставался там, кто выехал. Во время пребывания в Петербурге Варюша училась на так называемых сельскохозяйственных курсах, и студенты-осетины были с ней связаны. Жить им было трудно. Они собирались к ней с согласия Лидии. Устраивали обеды, а тётя давала каждому то крупу, то что-то, чем могла помочь, что было в доме. Помню фамилии – Васо Абаев (10), Коля Гусалов (11). Допишу и спрошу у Гусалова фамилии остальных. Бутаева вспомнила...

Трудновато нам с Надей показалось. Закончили срочные курсы против саранчи (она появилась - и открылись курсы), и нас послали спасать Осетию в 1923 г. И в 1923 г., по настоянию матери, я вышла замуж за Асланбека Салказанова, который заканчивал своё образование. Тут вот, после 1923 г., и прошла моя неудавшаяся жизнь.

Примечания

1. Согласно другим источникам, Магомет Абадиев родился в 1854 г.
2. Магомет закончил церковно-приходскую школу и Ставропольскую гимназию.
3. Андукнапар Хетагуров, друг Абадиева. Закончил Военно-Медицинскую академию в Петербурге (1883). Родственник и ближайший друг К.Л. Хетагурова.
4. Иосиф (Дахцико) Гюев (1855-1807). Закончил Петербургский технологический институт (1884). Инженер путей сообщения. Похоронен в ограде Осетинской церкви.
5. Афако Абадиев был не генералом, а полковником.
4. Согласно воспоминаниям родственников, в момент заключения брака Магомету было 23 года, а Лидии – 40 лет.
7. Дом на Кабинетской, 7 (в советское время – ул. Правды) первоначально был трёхэтажным. Магомет надстроил четвёртый этаж.
8. Аза Асланбековна Хугаева вспомнила рассказы матери о том, что в Твери у Магомета служила осетинская семья из Ногкауа: Макар и Ольга. Ольга играла на гармошке, а Макар в черкеске с кинжалом стоял у двери.
9. По воспоминаниям Ладимат Абадиевой, Магомет (ум. 1928) после революции работал в Кадгароне директором школы. В 1905 г. Магомет спас Кадгарон от погрома, заплатив царской администрации 3,5 тыс. рублей золотом. Сельчане решили отблагодарить его и подарили двум братьям Магомета земельный участок и фруктовый сад. Когда Магомет приехал в очередной раз домой, братья Батыр и Знаур похвастались ему, он заставил их вернуть селу сад и земли.
10. Василий Иванович Абаев.
11. Николай Александрович Гусалов (1903-1997), возглавлял Госплан СО АССР, был репрессирован.

Б.Ф. Егоров**Очерки о некоторых деятелях Русского Зарубежья:
по личным встречам 1980-1990 гг.**

В советские годы я, увы, был «невъездной» (предполагаю, первоначально — из-за обильной переписки с западными научными коллегами и из-за их визитов ко мне). Разрешалась лишь близкая Польша. Единственная щёлочка, приоткрывшаяся мне в 1971 г. благодаря доброму ко мне отношению ректора ЛГПИ им. А.И. Герцена А.Д. Боборыкина (когда в обкоме КПСС его спросили, ручается ли он за Егорова, он ответил: «Головой ручаюсь»), — это спецкурс в Сорбонне.

Двухнедельное пребывание в Париже познакомило меня с любезным добровольным гидом, студенткой Лизой Крыловой, ставшей позднее нашим семейным другом вместе со своим мужем, родным внуком генерала Л.Г. Корнилова, Лавром Алексеевичем Шапроном дю Ларрэ (Chaperon du Larret): отец Лавра, представитель давно обрусевшей французской семьи, был адъютантом генерала и женился на его дочери. Лавр, выросший уже во Франции и ставший бельгийским инженером по нефтяным скважинам на океанском шельфе, сохранил совершенно безукоризненный русский язык и был до мозга костей русским патриотом. Главная его заслуга — создание в Брюсселе грандиозного (квартира из пяти комнат!) частного музея русской армии. Он собрал экспонаты двух веков: от эпохи наполеоновских войн до советского времени после 1945 г. Особенно много ему удалось найти предметов нашей Гражданской войны: ведь сколько разрозненных частей Белой армии оказалось за границей! У Лавра были пулемет, ружья, пистолеты, офицерское и солдатское обмундирование, казачьи сёдла и т. д. Собирал Лавр свое богатство истово, фанатически, разъезжая по Европе, участвуя в разных распродажах и аукционах. Помню его радостный звонок из Франкфурта (не утерпел, тут же поделился своим приобретением): «Можете меня поздравить: победил на аукционе, купил полный комплект советского маршальского "костюма"!». Так как мундир был с орденскими колодками, то Лавр собирался с помощью военных специалистов определить, какому именно маршалу принадлежала эта одежда. В перестроечное время Лавр стал часто приезжать в Россию и здесь тоже по возможности приобретать ценные вещи (например, однажды он тоже радостно хвалился покупкой целой пригоршни военных пуговиц времён Николая I).

Насладительно было беседовать с Лавром. Он хорошо знал нашу военную историю, помнил солдатские дореволюционные песни, интереснейше рассказывал о поисках музейных экспонатов. К сожалению, несколько лет назад Лавр ушел из жизни: крепыша, здоровяка, которому трудно было дать его 60 лет, быстро скрутил рак. Тяжелейшая потеря не только для его семьи, но и для всех друзей. Сейчас нас тревожит судьба

музея: у Лавра остались дети от первого брака, и между ними и второй семьей (Лиза и сын, тоже Лавр) тянутся материальные тяжбы.

В горбачёвский период, перед самым развалом СССР, я, наконец, получил возможность беспрепятственно выезжать за рубеж и в 1988 г. имел честь быть приглашенным потрудиться так называемым визитинг-профессором в американском столичном университете им. Дж. Вашингтона. Весь весенний семестр 1989 г. провёл в США. Помимо постоянного пребывания в Вашингтоне посетил в Нью-Йорк и Бостон, поэтому познакомился довольно тесно с разными кругами русской эмиграции.

Из представителей первой волны, т. е. из уехавших на Запад после нашей Гражданской войны, к моему приезду почти никого уже не осталось. А это был, конечно, чрезвычайно интересный в историческом и культурном отношении слой. Мне довелось в 1958 г. познакомиться с выдающимся эмигрантом Б.О. Унбегауном, автором классического труда «Русские фамилии» (теперь, слава Богу, книга уже издана у нас). В хрущёвскую «оттепель» впервые зарубежные соотечественники получили возможность бывать на родине, а тут в Москве организовали 4-й Международный съезд славистов, и на него приехало немало эмигрантов или их детей. Во время экскурсии в Загорск я оказался в автобусе рядом с Унбегауном, и мы по дороге в оба конца – за несколько часов – имели возможность многое обсудить. Старший коллега служил в Белой армии, был тяжело ранен под Екатеринославом, отправлен в какой-то южноукраинский госпиталь, а затем началась его эмигрантская жизнь, он стал известным английским филологом-русистом... Унбегаун был открыт, любезен и любознателен, интересовался жизнью советских ученых.

Но первые знакомства в Америке со старыми эмигрантами были не такими запоминающиеся светлыми. Помню разговор на одну конкретную тему с почтенным офицером Белой армии (к сожалению, не записал его фамилии и вскоре забыл). Меня очень занимал один «церемониальный» вопрос. Несколько раз мне приходилось ездить с Д.С. Лихачевым поездом в Москву или, наоборот, из Москвы в Питер. И я, по старой питерской привычке, по прибытии поезда на перрон старался первым взять пальто спутника и помочь ему одеться. Но Дмитрий Сергеевич неизменно отбирал пальто, надевал его сам и приговаривал, что в старой армии именно старшие офицеры подавали шинели младшим. Мне это казалось странным; хотел проконсультироваться с бывшими кадетами, замечательными учёными Д.А. Ольдерогге и П.А. Зайончковским, но, увы, прособирался, не успел, они ушли из жизни. А тут подвернулся случай непосредственного общения с офицером дореволюционной формации. Он с явной неприязнью отнесся к моему рассказу и вопросу (я чувствовал, что ему вообще не доставляет удовольствия беседа с «советским» человеком: видимо, был великий ненавистник советского строя и всех граждан «оттуда» воспринимал как недругов) и проворчал, что пальто подавали лакеи, а не офицеры. Я стремился уточ-

нить: речь идёт не о квартире или ресторане, а о нейтральном месте, где наличествуют лишь два офицера: будет ли тогда старший помогать младшему? Нет, ответил собеседник, уж скорее младший поможет старшему, если тот немощен. Это мне и нужно было. Я окончательно укрепился во мнении, что Лихачев ошибался. Скорее всего, он бессознательно сместил акценты: будучи рыцарем и болезненно воспринимая проявления помощи со стороны младших (например, у него было невозможно «отнять» тяжелый портфель или пачку книг), он создал образы старших офицеров, галантно подающих пальто младшим.

Ещё одна не очень приятная встреча с ветераном эмиграции. В доме Д.Д. Григорьева (о нём ниже) познакомился с Дмитрием Александровичем Левицким, во время Великой Отечественной войны – одним из руководителей берлинской фашистской канцелярии по связи с армией генерала Власова. Он проявил себя пламенным патриотом самодержавной России. Когда я стал рассказывать о новых волнах национальных сепаратистских движений в республиках (это ведь был 1989 г., близился развал Советского Союза), он тревожно спросил: «А Украина?». Я рассказал, что знал, о Киеве, о Западной Украине – и Левицкий, несмотря на возраст (ему было 82 года) буквально подскочил на стуле: «Как?! И вы можете спокойно говорить об украинских националистах?! Да ведь они все предатели родины, все их деятели, начиная с покойного Грушевского, были на содержании австрийского или германского генеральных штабов, а в последнюю войну – на содержании Гитлера», – и пошёл, и пошёл... Можно было и поспорить насчет «содержаний» (интересно, а на чьи деньги существовала берлинская канцелярия по связям с армией Власова?!), но я после двух-трёх фраз возражений увидел непроницаемую стену и прекратил диалог. Интересно, что великодержавный пафос у Д.А. Левицкого сочетался с негативным отношением к либеральной интеллигенции; он с удовольствием продекламировал двестишье, которое распевали консервативные немцы во время революции 1848 г.: «Hundert vierzig Professoren? Vaterland, du bist verloren!» (140 профессоров? Отечество, ты пропало!). Дескать, если государством будут управлять профессора, то оно развалится.

Совсем другим был облик хозяина дома, священника отца Дмитрия, профессора Джоржтаунского университета в Вашингтоне Д.Д. Григорьева. Настоятель Никольской церкви в американской столице, он, в отличие от Левицкого, очень толерантен. Он принадлежит к Американской православной церкви, которая была создана еще в конце XVIII в. Она самостоятельна, «автокефальна», но открыта миру и поддерживает связи с Московской патриархией. Отцу Дмитрию вместе с родителями удалось в 1940 г. бежать на Запад из родной Риги. Он – двуязычный священник, служба в его церкви идёт по расписанию то на русском, то на английском языке (ведь немало православных в США – местных, не знающих славянские языки). А в университете профессор преподаёт русскую литературу, много лет серьёзно занимается темой «Достоев-

ский и религия». Именно во время моего пребывания в Америке в московском журнале «Вопросы литературы» было опубликовано подробное интервью с отцом Дмитрием (1989, № 6), дающее хорошее представление о его мировоззрении и литературоведческих взглядах. Отец Дмитрий видит в христианстве религию свободы (свобода как отсутствие принуждения, а не как вседозволенность). Ему в истории русского православия близки Нил Сорский, старчество, Достоевский – и чужд Константин Леонтьев. <...> В русской культуре XX в. отцу Дмитрию наиболее близки религиозные философы, особенно о. Сергей Булгаков с его трудами о христианском догмате Троицы, а из писателей Зарубежья – Бунин и Шмелёв. На вопрос о Набокове он ответил сдержанно: «Мне кажется, что у него нет настоящей духовной глубины». В последнее десятилетие Григорьев неоднократно приезжал в Россию для участия в различных церковных мероприятиях и в литературоведческих конференциях, посвящённых Достоевскому.

Уже после моей Америки, в Петербурге, я познакомился ещё с одним замечательным деятелем американского православия, отцом Германом (Подмошенским). Судьба его семьи сходна с перипетиями семьи отца Дмитрия: жизнь в предвоенной самостоятельной Латвии, в Риге, а потом – путь на Запад. Но если отцу Григорьева удалось вывезти семью за рубеж в 1940 г., то Подмошенские дождались советской власти, ареста и исчезновения отца, и мать Германа с ним и ещё с одним ребенком, дочерью, смогла попасть на Запад лишь при захвате Латвии немецкими фашистами в 1941 г. Матушка Германа – дореволюционная петербурженка, прихожанка близкой к моему дому церкви Св. Митрофана Воронежского на углу Звенигородской и Кабинетской (ныне – Правды) улиц. Я проводил отца Германа к этому углу: теперь церковь превращена в четырёхэтажный жилой дом... Он подошел к нему, прижал ладонь к холодной стене и минуту стоял неподвижно... Знаменит мой спутник созданием в глухих лесах Калифорнии православного монастыря Св. Германа Аляскинского, с суровыми формами быта (без водопровода и электричества) и возрождением после Второй мировой войны дореволюционного журнала «Русский паломник» (издаётся до сих пор по старой орфографии!). Отец Герман под эгидой Валаамского общества Америки и ныне редактирует и издаёт этот иллюстрированный журнал. Любопытно, что издатель существует сам по себе, не принадлежа ни к какой официальной ветви православной церкви. Однако общается с Московской патриархией и часто приезжает в Россию.

Более прохладные отношения у меня сложились с деятелями «Русской православной церкви за границей», созданной в 1920-х гг. за рубежами России, отколовшейся от Московской патриархии и непримиримо к ней до сих пор относящейся, видя в ней злую связь с безбожными большевиками. Вашингтонский центр этой церкви – собор Иоанна Предтечи, его настоятель – отец Виктор Потапов. Он и его половина, мать Мария (писаная красавица, урождённая Родзянко, а по матери –

внучка сестры знаменитых мыслителей князей Евгения и Николая Трубецких), любезно пригласили меня к себе, и я провёл у них содержательно интересный вечер. Первый вопрос, который был задан хозяевами по моём приходе: «Как вы относитесь к императору Николаю II?». Я честно ответил, что расстрел царской семьи, конечно, выходит за всякие моральные рамки, но к личности царя я отношусь негативно, видя в его нерешительности и торможении так нужных стране реформ косвенное развязывание рук экстремистам и невольное содействие приходу к власти Ленина. Хозяева не возражали, но я почувствовал за их молчанием холодное неодобрение. Информативно богатая беседа (главным образом, состоявшая из моих ответов на вопросы о современной жизни Советского Союза) не привела к человеческому сближению.

Из старшего поколения русских эмигрантов я больше всего общался с коллегами по университету: работающим профессором Надеждой Анатольевной Натовой (сократившей свое имя для американского удобства до «Надин Натова») и пенсионеркой, бывшим профессором кафедры Еленой Александровной Якобсон, вдовой Сергея Осиповича, брата Романа Якобсона, в отличие от брата – видного библиографа, заведовавшего славянским отделом Библиотеки Конгресса США. Елена Александровна возглавляла (увы, она недавно, в декабре 2002 г., скончалась) вашингтонское отделение Литературного фонда. Я не знал, что знаменитый фонд, основанный в 1859 г. в Петербурге А.В. Дружининым и Н.А. Некрасовым, продолжал существование и за рубежом: эмигранты, писатели и учёные, ещё в 1918 г. договорились 1% от всех гонораров и жалований выделять Литературному фонду, и он так и обретается на эти частные пожертвования. Е.А. Якобсон – очень активная руководительница Литфонда: устраивала почти ежемесячно собрания, посвящённые различным знаменательным событиям. Снимала на несколько часов какой-либо вместительный зал, народу приходило много, до двухсот-трёхсот человек (я даже не представлял, что в американской столице может быть столько русскоязычных любителей отечественной культуры!). Я присутствовал на вечере памяти Анны Ахматовой, на встрече с питерской коллегой-литературоведом И.В. Кудровой, автором замечательных книг о Марине Цветаевой. Но самое сильное впечатление – презентация книги воспоминаний эмигранта второй волны Юрия Елагина, скрипака оркестра Вахтанговского театра, – «Укрощение искусств» (Нью-Йорк: Эрмитаж, 1988). Я когда-то в Польше прочитал первое, парижское издание этой блистательной книги (1956), и текст запомнился на всю жизнь. Это очерки театральной и музыкальной жизни Москвы 1930-х гг., написанные за рубежом, совершенно честные (ой, как там этически выглядит молодой талантливый Тихон Хренников! – после таких страниц ему стоило или вызывать Елагина на дуэль, или застрелиться). А теперь падчерица Елагина издала книгу отчима в Нью-Йорке и подарила русскому Литфонду 300 экземпляров – они тут же продавались. Заседание было очень инте-

ресным, я на нём познакомился с тогда почти эмигрантами М.Л. Ростроповичем и В.П. Аксёновым, друзьями покойного (умер в 1987 г.) автора.

Н.А. Натова и Е.А. Якобсон желали приобщить меня к театральной жизни Вашингтона, особенно в связи с нашумевшей постановкой в известном столичном театре Арена Стейдж, и пригласили меня на спектакль 9 мая. Хотя автором указан молодой американский драматург Джордж Уокер, но на самом-то деле это переделка «Отцов и детей». Увы, на афише Тургенев даже не упомянут, имя его появляется лишь в программе-буклетике. Основная схема сюжета сохранена, если не считать развязки: Базаров умирает от смертельной раны, полученной на дуэли с Павлом Петровичем Кирсановым; Базаров интерпретирован в странной смеси хлипкого Аркадия с гончаровским Марком Волоховым. Между тем молодёжь у постели умирающего Базарова пьёт за его значительность и провозглашает: «Базаров – это будущее». В спектакле актёры что-то уж очень много пьют и жуют, скорее по-американски, чем по-русски. Разве что водки много по-русски. Однако смешно, как аристократка Одинцова одним махом, почти не глотая, опустошает стопочки водки, подавая пример мужчинам. Вообще, развесистой клюквы, увы, много. Неужели не могли проконсультироваться с русскими специалистами? Для чего-то введён жестокий полицейский, произносящий садистские монологи об удовольствии сечь, причём он на равных крутится в обществе Кирсановых, да ещё в сердцах так размахался доской, что сшиб на пол, ударив в бок, Николая Петровича – и никто не пикнул! Много балаганных сцен, зал, полный, между прочим, непрерывно хохотал. В США существует закон, обязывающий государственные учреждения иметь в штате определённый процент «чёрных». Есть таковые и в нашем спектакле: это тот самый жестокий полисмен и ещё разбойник Гришка, тоже придуманный американским соавтором, у Тургенева ведь нет ничего подобного. Гришка намеревался ограбить Базарова, но потом становится его другом-приятелем. Когда я в антракте робко заметил своим спутницам, что у Тургенева-то Базаров – не хлюпик, а мощная фигура, и роман – не комедия, а трагедия, то Е.А. Якобсон возразила: если сделать трагедию, то американская публика не будет ходить. Потрясло это меня. А как же Шекспир?! Не знаю, опыт мой был слишком мал для каких-либо обобщающих выводов.

Одна из самых приятных вашингтонских встреч – знакомство с Никитой Валериановичем Моравским. Сын петербургского, а потом сибирского общественного деятеля и журналиста, в период нашей революционной смуты – министра антибольшевистского Сибирского правительства, Никита Валерианович родился и вырос в Шанхае, куда эмигрировал отец. А после Второй мировой войны молодой Моравский (отец умер в 1942 г.) вместе с тысячами, если не миллионами своих несчастных соотечественников-эмигрантов оказался под угрозой попасть под власть китайского коммунистического режима. Но ему вместе с пя-

тью тысячами изгнанников удалось эмигрировать и из Китая: в 1949 г. он был помещён в лагерь русских беженцев на диком филиппинском острове, а два года спустя с десятью центами в кармане перебрался в Америку, упорным трудом достиг профессорского звания, преподавал в «моём» вашингтонском университете и был несколько лет атташе по культуре в американском посольстве в Москве. Сейчас он на пенсии, но полон сил и жажды помочь далёкой родине. Я заочно познакомил его ещё тогда, в 1989 г., с сотрудниками Института филологии Сибирского отделения Академии наук СССР, занимавшимися изучением истории литературы и журналистики Сибири, а позднее – с томским сибиреведом, университетским доцентом Н.В. Серебренниковым. Моравский очень полезен для наших сибиряков как хороший знаток богатого архива отца: незадолго до кончины отцу удалось – совершенное чудо! – переправить в США основную часть своих материалов, несколько больших коробок. Они хранятся в Гуверовском институте войны, революции и мира (Калифорния) и доступны для пользования.

Моравский теперь свободно приезжает на сибирские встречи и конференции, написал интересные воспоминания и очерки об отце, которые вот-вот, вместе с воспоминаниями самого отца, появятся в свет благодаря московскому издательству «Русский путь». Отрывки из мемуаров автор публиковал в различных учёных записках: см., например, его очерки о совершенно адской в бытовом отношении жизни на Филиппинах – «Остров Тубабао – 1949-51 гг. Последнее пристанище российской дальневосточной эмиграции» (литературно-исторический ежегодник «Россияне в Азии», № 4, 5, 1998; ежегодник выходит при Центре по изучению России и Восточной Европы в Торонтском университете, под ред. Ольги Бабич). А в Томске в сборнике «Сибирский текст в русской культуре» («Сибирика», 2002) Н.В. Серебренников опубликовал автобиографию Валериана Ивановича Моравского с кратким очерком сына об отце и краткий же очерк жизни и деятельности сына, Никиты Валериановича.

Хотя в США и в Канаде проживает большое количество украинских эмигрантов, но мне как-то не привелось с ними общаться. Ежедневно только проходил мимо величественного памятника Тарасу Шевченко (стоял напротив моего вашингтонского дома), возведённого на средства эмигрантов (недавно в Вашингтоне появился и симпатичный памятник Пушкину). Но зато приобщился к жизни и судьбе малого славянского народа Закарпатья – русинов. Им не повезло в истории: находясь то в австро-венгерском, то в украинском окружении, они с трудом сохраняли язык и культуру. В советское время их тоже притесняли, ведь национальная политика Москвы лишь по виду была интернациональной и внимательной ко всем «нацменьшинствам». На самом деле многое определялось отношением к малым народам со стороны главенствующей в республике нации. Поэтому некоторые нации и народности на Кавказе, в Средней Азии, в Сибири как бы не существовали. То же и на Ук-

раине. Если в старой энциклопедии Брокгауза-Ефрона о русинах опубликована большая статья, то в советских энциклопедических справочниках русинов нет! Почти русские по языку, православные (а не католики или униаты), они до сих пор испытывают давление закарпатских украинцев. В США образовался небольшой культурный островок этого народа. Я познакомился с профессором-лингвистом Михаилом Михайловичем Заречняком и его приятелем, тоже Михаилом Михайловичем, Сушко. Они родом – закарпатские русины, активные деятели небольшого землячества своих соотечественников в Америке. Общаются с земляками, издают на своем языке газету (язык русинов – почти чистый русский!), недовольны национально-культурной политикой закарпатских властей, препятствующих автономии малого народа. Зная мое близкое знакомство с Д.С. Лихачевым, американские русины просили меня передать академику материалы о жизни земляков с надеждой, что он своим авторитетом мог бы в печатных и устных выступлениях помочь малому народу. Дмитрий Сергеевич поблагодарил за внимание, но сразу же отказался что-либо говорить на эту тему, считая, что она чрезвычайно сложна и щекотлива, а у него и так было много первостепенных и непростых проблем...

Мои встречи с зарубежными соотечественниками еще раз показали, насколько важно и полезно для мировой культуры общение-диалог между похожими и в то же время *разными* людьми.

Л.В. Колобкова

Н.С. Арсеньев в Варшавском университете (1926 – 1938)

Конец лета 1938 г. для русского профессора Кёнигсбергского университета Н.С. Арсеньева был связан с такими событиями в его жизни, которые, возможно, и были ожидаемыми, но тем не менее стали глубоким эмоциональным потрясением. В августе, в возрасте 80 лет, скончалась мать философа, к которой обращены слова восхищения и поклонения в его воспоминаниях. С 1933 г. Екатерина Васильевна Арсеньева проживала вместе с сыном в Кёнигсберге, на Regentenstrasse, 13. Не прошло и месяца со дня смерти матери, когда по этому адресу было доставлено письменное уведомление о том, что Варшавский университет, в котором Арсеньев в течение 12 лет был профессором Studium Teologii Prawosławnej (1) и читал ряд важнейших курсов, «не намерен обращаться к его услугам как профессора в 1938/39 учебном году» (AAN, MWRiOP, 1577, s.12) (2). В материалах Archiwum Akt Nowych в Варшаве сохранилось письмо Арсеньева ректору Варшавского университета проф. Влодзимежу Антосевичу. Исключительная ценность документа для воссоздания картины событий и понимания переживаний, связанных с ними, даёт нам основания привести письмо полностью:

«Глубокоуважаемый господин ректор!

Позволю себе обратить внимание Вашего превосходительства на п. 7b договора, заключённого между мной и Варшавским университетом: *Прекращение служебных отношений наступает... после трёх месяцев с момента расторжения договора... Трёхмесячный срок должен соответствовать календарным месяцам, в то время как решение о расторжении договора должно быть зафиксировано в письменном виде и вручено не позднее последнего дня календарного месяца перед трёхмесячным сроком увольнения.*

Министерство просвещения (3), к сожалению, нарушило эти условия. Дата увольнения – 28 августа 1938 г., однако я получил уведомление Министерства только 10 сентября. Из этого следует, как мне кажется, что у меня есть право на получение причитающейся мне суммы за три месяца: сентябрь, октябрь и ноябрь 1938 г. (4) Но уже в сентябре в бухгалтерии не было денег на моё имя.

Позволю себе обратиться к Вашему превосходительству с просьбой, чтобы Ваше превосходительство было так любезно заняться этим моим делом, за что я был бы весьма признателен Вашему превосходительству. Я глубоко сожалею, что моя связь с Варшавским университетом – не по моей инициативе и не по инициативе Университетских властей! – оборвана. Вероятно, я являюсь жертвой разнообразных личных влияний, царящих сейчас в Министерстве. Работу мою я любил, любил и люблю Варшавский университет и университетскую молодёжь, не только моего факультета, но и всё польское студенчество. Я глубоко благодарен Вашему превосходительству и всем господам коллегам за всё и всегда с любовью и благодарностью буду помнить о Варшавском университете. Вероятно, числа 15 октября я приеду в Варшаву, чтобы попрощаться. Могу ли я встретиться с Вашим превосходительством, чтобы попрощаться лично?

С выражением сердечного уважения и глубокой признательности преданный Вашему превосходительству – Николай Арсеньев» (AAN MWRiOP. sign. 1577. s. 15-18).

Письмо написано крупным почерком плохо видящего человека, польски, с несколькими незначительными ошибками, выдающими русское происхождение автора. Дата написания – 3.10.1938 г., т. е. спустя почти месяц после получения уведомления об увольнении. Этот факт и – главное – содержание письма свидетельствуют в пользу предположения, что Арсеньев, вероятно, побывал в Варшаве сразу после получения этого известия, в результате чего, как видно из письма, ему стали понятны некоторые обстоятельства столь внезапного и категорического решения Министерства. Вместе с тем истинных, более глубоких причин многих изменений, происходящих летом и осенью 1938 в Польше и в Европе, а тем более масштаба последствий этих изменений не только для отдельных личностей, но и для целых народов и государств тогда, вероятно, не могло представить себе в полной мере большинство из участников описываемых событий.

Получив письмо Арсеньева, ректор обратился с соответствующей просьбой в Министерство, и после некоторого замешательства требуемая сумма была выплачена (AAN MWRiOP. sign. 1577. s. 23).

Требование Арсеньева соблюдать договорные обязательства в письме, написанном с почти нескрываемой обидой, воспринимается как требование сохранять по отношению к себе заслуженное уважение. Работа в Варшавском университете для Арсеньева – не только 12 лет жизни, не только 24 семестра почти еженедельных поездок между Варшавой и Кёнигсбергом, сотни часов лекций и семинаров. Что ещё? Вернее, кто?

«Я глубоко благодарен ... всем господам коллегам за всё...»

Приглашение Н.С. Арсеньева в Варшавский университет состоялось в значительной степени благодаря рекомендации Н.О. Лосского (5). В феврале 1926 г. ректор Варшавского университета проф. Стефан Пеньковский обратился в Министерство с просьбой утвердить договор с проф. Арсеньевым, предусматривающий чтение им курсов «Основы теологии» и «Догматическая теология» в Studium Teologii Prawosławnej Варшавского университета в объёме 4 часов лекций и 4 часов практических занятий еженедельно в должности профессора *надзвычайного* (nadzwyczajnego) (6). Ректор мотивирует приглашение Арсеньева следующим образом: «Работы г-на Арсеньева отличаются серьёзным научным подходом, благодаря которому они нашли полное признание в профессиональных кругах... Г-н Арсеньев фактически обладает квалификацией профессора *звычайного* (zwyczajnego), и если он не утверждается на эту должность сейчас, то только по причине того, что Министерство не выделило соответствующего кредита» (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 30). Ещё через год Арсеньев приступает также к чтению лекций по курсу «Священное Писание (Новый Завет)». Кроме того, Арсеньев заведовал кафедрой Нового Завета и сравнительной теологии, а также осуществлял научное руководство семинарами и дипломными работами. Нет сомнений, что работа – и преподавательская, и научная – в Варшавском университете была чрезвычайно важна для него. Что заставляло его в течение долгих лет мириться с почти еженедельными поездками из Кёнигсберга в Варшаву, сопряжёнными с дорожными неудобствами, да ещё совмещать эти поездки с чтением лекций в Германии, Англии, Франции? Ведь отказался же он в 1921 г. от доцентуры в Риге, мотивируя отказ отсутствием «возможности совмещать преподавание в Латвии и в Германии» (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 38). Ответом могут служить слова самого Арсеньева: «В Кёнигсберге я читал лекции по-немецки, в Варшаве сначала по-русски, а потом по-польски и по-русски (на Варшавском православном богословском факультете было от 130 до 170 студентов, которые все знали русский язык и для значительной части которых он был тогда родным, а для другой части – украинский; государственным же языком был – польский)» (7), Что для русского человека, православного христианина, долгое время живущего

в эмиграции, могло быть дороже свободного общения на родном языке с довольно многочисленной (в сравнении хотя бы с Кёнигсбергом) молодой аудиторией, более того – православной? Пожалуй, именно здесь, в Польше, где православие нуждалось в поддержке и где стремление Арсеньева передать глубочайшее знание христианских традиций в культуре могло найти наиболее благодатную почву, он ощущал в полной мере необходимость своего присутствия.

Другой, не менее важный фактор, – то окружение, в котором находился Арсеньев в Варшавском университете, «господа коллеги», среди которых он нашёл близких по духу людей. Самой значительной фигурой здесь является, бесспорно, митрополит Дионисий (1876 – 1960), профессор Варшавского университета. Мирское имя митрополита – Константин Николаевич Валединский. Он родился в г. Муроме. Учился в семинарии во Владимире, затем в Уфе. Окончил Казанскую духовную академию (8). Ему было суждено сыграть исключительно важную роль в истории православной церкви в Польше. Благодаря своему авторитету и таланту дипломата митрополит Дионисий сумел добиться признания и провозглашения в 1924 г. православной церкви в Польше «автокефальной и самостоятельной в своём управлении и устройстве» (9) и с того момента стал «Митрополитом Варшавским и всея Польши» (10). Таким образом, завершилась длившаяся с 1919 г. сопряжённая со многими драматическими событиями история обретения самостоятельности и независимости польской православной церкви – независимости прежде всего от Московской патриархии. Признание автокефалии имело главным образом политическое значение и активно поддерживалось правительством Пилсудского (11). Митрополит Дионисий оставался на своей должности до 1948 г., т. е. до прихода к власти коммунистического правительства, после чего был смещён с должности и выселен из Варшавы. До 1958 г. он находился в Сосновце, жил в нужде, оставшись без средств к существованию. Скончался в 1960 г. в Варшаве (12). Дионисий был инициатором создания в 1925 г. при Варшавском университете *Studium Teologii Prawosławnej*, «единственной высшей православной школы в Польше» (AAN MWRiOP. sign. 1262, s. 3), которая была, по его словам, «внешней формой организации нормальной научной работы православной церкви» (13). Дионисий был бессменным руководителем *Studium*. В 1926 г. по его же инициативе был создан ежегодный (с 1932 г.) научный журнал «*Elpis*», в котором публиковались работы профессоров *Studium*, в том числе Н.С. Арсеньева. Митрополит был горячим сторонником и активным деятелем экуменического движения. Не будет преувеличением утверждать, что в лице Дионисия Арсеньев нашёл близкую по духу и идеям личность. Будучи руководителем *Studium*, митрополит Дионисий, вероятно, ценил и поддерживал Арсеньева как учёного и педагога, поскольку именно на основании его рекомендации ректор проф. Стефан Пеньковский летом 1935 г., «горячо поддерживая предложение руководителя *Studium* (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 77) о

переводе на должность *звычайного* профессора кафедры Нового Завета и сравнительной теологии проф. Н.С. Арсеньева», обращается в Министерство с просьбой о положительном решении. Решение, однако, долго не принималось. Дело тянулось год (!). В повышении было отказано. Не найдя сколько-нибудь убедительных оснований для отказа, Министерство сопроводило его весьма странным комментарием, а именно: «Министерство рассмотрит вопрос о должности *звычайного* профессора для Н. Арсеньева, когда Н. Арсеньев будет проживать в Варшаве постоянно» (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 86).

Рядом с Арсеньевым в последний год его пребывания в Варшавском университете, т. е. в 1937/38 учебном году, работали архимандрит Илларион Басдекас (на должности профессора), проф. Александр Лотоцкий, проф. Михаил Зузыкин, проф. Дмитрий Дорошенко. Официальным письмом Министерство уполномочило университет продлить договор с этими профессорами, а также с Арсеньевым на очередной учебный год (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 24). В этом же письме Министерство требует предупредить архимандрита И. Басдекаса, проф. Н. Арсеньева и Владимира Кулакова (который приглашался для работы на основе почасовой оплаты) о том, что в следующем году договор с ними не будет продлён, если они не будут соблюдать требования проводить все занятия только на польском языке в соответствии с законом о высших школах от 15 марта 1933 г. «Н. Арсеньев, — отмечается в письме, — начинает, по правде говоря, лекцию по-польски, однако в процессе чтения переходит на русский, а экзамены проводит главным образом по-русски» (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 26). Закон о высших школах, принятый в 1933 г., был вполне в духе политики санации, проводимой правительством Юзефа Пилсудского. «Всё для государства!» — таков был основной лозунг этой политики, а национально-патриотические мероприятия были её атрибутом. Сразу после принятия закона Арсеньев подписал приложение к договору, в котором он обязался проводить занятия по-польски (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 55-56). Нет никаких сомнений в том, что для Н.С. Арсеньева, владевшего несколькими европейскими языками, не составляло трудности освоение польского языка в объёме, необходимом для чтения лекций. То, что он «переходит на русский» в процессе лекции, было связано, очевидно, не со слабым знанием языка, а прежде всего с самим предметом лекции и — самое важное — с тем, что лекции Арсеньева были основаны на глубоком анализе православных традиций в культуре и литературе — прежде всего русской. В стихию родного языка (и это в почти полностью русскоязычной аудитории!) возвращало его осознание некоторой утраты сущности излагаемого, неизбежной при переводе. Отметим, что в течение нескольких лет после принятия упомянутого закона, вплоть до 1937 г., замечаний и предупреждений Арсеньеву не делалось, хотя его языковое «поведение» едва ли было другим. Очевидно, на чтение лекций по-русски закрывали глаза. Что же изменилось к концу 1937 г.?

**«...Я являюсь жертвой разнообразных личных влияний,
царящих сейчас в Министерстве»**

Эти слова из письма ректору свидетельствуют о том, что Арсеньев не заблуждался относительно роли Министерства в решении кадровых вопросов. И хотя польские университеты в период межвоенного двадцатилетия обладали правами самоуправления, знакомство даже с незначительной частью архивных документов позволяет сделать вывод о том, насколько иллюзорна была эта самостоятельность. Любой шаг, любое кадровое решение контролировалось и должно было быть санкционировано Министерством вероисповеданий и общественного просвещения, которое к 1937 г. стало исполнять, можно сказать, некоторые полицейские функции. Начиная с 1936 г. в документах всё чаще появляется слово *политический*. Так, в 1936 г. ректор С. Пеньковский в письме в Министерство с просьбой утвердить состав и руководство Studium на новый учебный год высказывает недоверие в отношении проф. Д. Дорошенко, «против которого пресса выдвинула ряд обвинений политического характера» (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 76). В ответе на это же письмо Фр. Потоцкий, директор департамента вероисповеданий, выражает согласие утвердить «на должности руководителя Studium митрополита Дионисия ещё и на этот год – из политических соображений» (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 84). Очевидно, положение самого митрополита в Варшавском университете было неустойчиво, а его деятельность протекала в постоянном противостоянии Министерству. Косвенным доказательством этому и яркой иллюстрацией характера действий Министерства может служить дело об увольнении в июле 1938 г. с должности директора государственного интерната для студентов Studium архимандрита Иллариона Басдекаса, одновременно – профессора кафедры Нового Завета и сравнительной теологии, руководимой Арсеньевым. В архиве сохранилось письмо делегата министра по делам интерната (кто-то вроде надзирателя. – Л.К.) г-на Загуровского, который пишет о необходимости срочного увольнения Басдекаса и о требовании освободить служебную квартиру до начала учебного года, добавляя, что «при переговорах с митрополитом относительно нового кандидата на эту должность он [митрополит] будет более склонен к уступкам, если должность директора фактически будет свободна» (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 18). Находившегося в это время на отдыхе в Трускавце архимандрита Басдекаса Министерство уволило в течение дня (!).

Едва ли речь может идти о «личных влияниях» как основном мотиве действий Министерства. Таков был политический заказ, внутригосударственная политика Польши – отражение роста общего напряжения и недоверия на фоне тревожных событий в Европе. В этих условиях главным критерием оценки личности становился не столько научный авторитет, сколько лояльность по отношению к государству. Профессор, преподающий по-русски философию православия в Варшавском уни-

верситете в 1937 г., не мог считаться политически лояльным. Выполняя требование Министерства, митрополит Дионисий в письме Арсеньеву призвал его следовать требованию закона и читать лекции по-польски (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 89). Однако наступил год 1938. В июле 1938 г. Министерство (одновременно с решением уволить Басдекаса) принимает решение не продлевать договора с Арсеньевым. В поисках оснований для этого был составлен следующий документ, описывающий *положение дел* в стиле полицейского досье: «Арсеньев в настоящее время является гражданином Германии, постоянно проживает в Крулевце (Кёнигсберге. – Л.К.) и читает там лекции по русской литературе и ведёт лекторат по этому же языку. Два раза в месяц (иногда реже) приезжает в Варшаву и здесь читает лекции. В научном плане о г-не Арсеньеве сложилось положительное мнение, он, несомненно, обладает основательным теологическим образованием и широким кругом научных интересов. Он также поддерживает тесные контакты с русской эмиграцией на Западе. С точки зрения своих религиозных убеждений близок к протестантскому пониманию догматических проблем со значительной долей мистицизма. Долгое время преподавал по-русски, в настоящее время, хотя и с некоторым затруднением, преподаёт по-польски. Темы, предлагаемые Арсеньевым студентам, основываются на русской религиозной литературе и связаны чаще всего с русской православной церковью. Как самый выдающийся из профессоров Studium Teologii Prawosławnej является главным представителем русской группы профессоров, в которую входят митрополит, Кулаков, Зузыкин, архимандрит Басдекас и отчасти Перадзе (14). На студентов Арсеньев оказывает большое влияние как самая выдающаяся из профессоров индивидуальность, конечно, влияние это идёт в направлении подчёркивания необходимости русского элемента в православной церкви. По отношению к студентам-полякам настроен недоброжелательно, доказательством чему была оценка магистерской работы студента П. Соболевского. Г-н Арсеньев, как и Кулаков и архимандрит Басдекас, придерживается того мнения, что польский язык не способен быть не только языком литургии, но и языком, на котором можно определять и обсуждать на научном уровне теологические проблемы. По их мнению, такими языками могут быть только русский и греческий.

Господин министр 27 июля 1938 г. принял решение предупредить проф. Н Арсеньева, что в будущем учебном году он не будет приглашён для работы на должности профессора Studium Teologii Prawosławnej» (AAN MWRiOP. sign. 1577, s. 21-22).

«...Любил и люблю университетскую молодёжь не только моего факультета, но и всё польское студенчество»

Эта опровергающая обвинения в недоброжелательности фраза из письма Арсеньева ректору в некоторой степени подтверждает то, что он, очевидно, знал, как разворачивались события и что послужило пово-

дом для его увольнения. К сожалению, наши попытки ознакомиться с содержанием документов, связанных с защитой магистерской работы Петра Соболевского (протокола заседания, рецензий и т. п.), успеха не имели: документы не сохранились. На запрос по поводу самой работы из университетского архива получен ответ, что работа также отсутствует. Известно лишь, что работа носила название «Учение о воскресении тела в раннем христианстве». Научным руководителем был проф. Н.С. Арсеньев (15). Возможно, в процессе дискуссии он высказал несколько неосторожных фраз, так сказать, в полемическом задоре. Для придания делу нужной политической – антипольской – окраски требовалось только *правильно* истолковать слова Арсеньева. Сделать это было несложно, особенно на фоне антирусских и антиправославных настроений в Польше, которые значительно обострились к 1938 г. (16).

«...В настоящее время является гражданином Германии»

Собственно говоря, приведённый выше «обвинительный» документ мог состоять из одной этой – первой – фразы, указывающей на главную причину устранения Арсеньева из Варшавского университета в июле 1938 г. К этому времени значительно обострилось противостояние сил в Европе, что не могло не изменить коренным образом внутривнутриполитическую обстановку в Польше. Теперь «личные влияния», симпатии и антипатии не играли никакой роли.

Этот год стал переломным для Польши. Империалистические аппетиты гитлеровской Германии всё возрастали. Нарушив Версальское соглашение, Германия присоединяет и подчиняет себе всё новые территории (Австрию, Чехословакию). И хотя присоединение протекало пока бескровно, было очевидно: Европа неуклонно движется к войне. С 1938 г. территориальные (и не только) требования Германии касались непосредственно Польши (17). В случае войны «первой жертвой агрессивных планов Гитлера должна была стать Польша, связанная союзными договорами с Францией и Англией, но отделённая от Советского Союза высокой стеной недоверия» (18).

Для Польши 1938 – ещё и год 20-летия независимости государства, которое почти 120 лет фактически отсутствовало на карте Европы. Выступления политических лидеров Польши в преддверие 11 ноября (День независимости Польши) 1938 г. звучат как призыв к объединению и предупреждение о новой угрозе потери независимости и свободы (19).

Возрастающая военная опасность приводила к росту недоверия к немцам и гражданам Германии. Активизировались получавшие финансовую помощь из Германии профашистские организации, которые состояли из немецкого населения Польши, сосредоточенного главным образом в западных воеводствах (20). Десятки тысяч агентов, набранных из членов этих организаций, появились в списках разведки и гестапо. Дипломатические немецкие центры часто действовали непосредственно как представители гитлеровской разведки (21). В этой обстановке само оп-

ределение «гражданин Германии» могло звучать как обвинение в шпионаже.

После периода политики «нейтральности» и балансирования, которой Польша старалась придерживаться до 1938 г., в стране наступила полная консолидация внутрисоциальных политических объединений и народа перед лицом немецкой опасности (22). Доминантой внешнеполитической деятельности Польши перед Второй мировой войной становится политика «двойного врага» (Германии и Советского Союза). Профессор немецкого университета, гражданин Германии, регулярно приезжающий в Варшаву, преподающий в столичном университете по-русски философию православия, в предвоенной Польше был лицом по меньшей мере подозрительным, а потому категорически нежелательным. Таковы были причины и обстоятельства поспешного расторжения договора и фактического устранения Н.С. Арсеньева из Варшавского университета. Думается, такой исход не был для него неожиданностью.

Может сложиться впечатление, что судьба несла русскому философу Арсеньеву только потери. Однако раз и навсегда избранная им вера, основой которой являются Любовь и Прощение, давала ему силы пережить и видеть на своем жизненном пути не потери, но – дары и встречи.

Примечания

(1) Арсеньев в своих воспоминаниях называет Studium Teologii Prawosławnej Варшавского университета православным теологическим факультетом. Однако, учитывая тот факт, что, будучи самостоятельной в организационном отношении учебно-научной структурной единицей при Варшавском университете, Studium ни по количеству кафедр (в разное время не более четырёх), ни по количеству студентов фактически не было (в польском Studium – ср. р.) факультетом (то, что в структуре польских высших школ называется wydział), мы предпочитаем сохранять оригинальное название.

(2) Данная статья основана на документальных источниках, хранящихся в Archiwum Akt Nowych (AAN) в Варшаве.

(3) Речь здесь и далее идёт о Министерстве вероисповеданий и общественного просвещения (MWRiOP).

(4) Ежемесячное жалование проф. Н.С. Арсеньева по договору 1938 г. составляло 840 злотых. Для сравнения можно вспомнить, что килограмм сахара в довоенной Польше стоил 1 злотый.

(5) См.: Лысков А.П. Николай Сергеевич Арсеньев: страницы жизни и творчества // Экономические науки и предпринимательство. Специальное приложение. Калининград, 2001. №1. С. 135.

(6) Профессорская должность, предшествующая более высокой должности профессора *звычайного*. В современной российской вузовской иерархии данные должности соответствия не имеют.

(7) Арсеньев Н.С. Дары и встречи жизненного пути. Франкфурт-на-Майне, 1974. С. 189-190.

(8) См.: Czy wiesz, kto to jest? Warszawa, 1938. S. 141. См. также: Nowa encyklopedia powszechna PWN. T. 2. S. 83.

- (9) *Архиепископ Алексей*. К истории православной церкви в Польше за десятилетие пребывания во главе ее Блаженнейшего Митрополита Дионисия (1923-1933). Варшава: Синодальная типография, 1937. С. 72-73.
- (10) Там же.
- (11) См.: *Szostkiewicz Adam*. Cerkiew bez Moskwy // *Polityka*. Nr 35 z 31 sierpnia 2002 r. S. 68-71.
- (12) Там же. S. 70. См также: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*. T. 2. S. 83.
- (13) *Metropolita Dionisy*. Przedmowa // *Sakowicz Eugeniusz*. Kościół Prawosławny w epoce Sejmu Wielkiego (1788-1792). Warszawa. 1935. S. III.
- (14) Архимандрит Григорий Перадзе был капелланом группы военных-грузин, которые бежали от большевиков и искали в Польше политического убежища. Погиб в Освенциме. В 1995 г. был канонизирован грузинской православной церковью. См.: *Szostkiewicz Adam*. Cerkiew bez Moskwy // *Polityka*. Nr 35 z 31 sierpnia 2002 r. S. 70. (По нашим данным, фамилия пишется именно *Перадзе*, а не *Парадзе*, как в указанной статье.)
- (15) Магистр Пётр Соболевский после окончания Второй мировой войны длительное время преподавал в Варшавском университете русский язык, был автором многочисленных пособий, в том числе популярного учебника «*Język rosyjski na co dzień*».
- (16) См.: *Szostkiewicz Adam*. Cerkiew bez Moskwy. S. 71.
- (17) См.: *Farys Janusz*. Koncepcje polskiej polityki zagranicznej 1918-1939. Warszawa, 1981, S. 278.
- (18) Ibid. S. 279-280.
- (19) См. напр.: *"W narodzie naszym tkwią moce, których ani Polacy, ani wrogowie ich, ani też sojusznicy przeczuć nie mogą..."* Przemówienie Pana Wicepremiera Kwiatkowskiego wygłoszone 16 października 1938 r. w Katowicach. Dr Śląska. 1938.
- (20) *Turlejska Maria*. Rok przed klęską. I września 1938 – I września 1939. Warszawa. 1969. S. 262.
- (21) Ibid. S. 263-264.
- (22) См.: *Farys Janusz*. Koncepcje polskiej polityki zagranicznej 1918-1939. Warszawa, 1981. S. 390.

ОБ АВТОРАХ

Арлаускайте Наталья (Вильнюс) – доктор гуманитарных наук, старший ассистент кафедры русской филологии Вильнюсского университета. Автор статей по истории и теории литературы, культурологии.

Барковская Нина Владимировна (Екатеринбург) – доктор наук, профессор Государственного педагогического университета, автор более 80 статей, монографии «Поэтика символистского романа» (Екатеринбург, 1999), учебных пособий «Поэзия серебряного века» (Екатеринбург, 1999) и «Литература Русского Зарубежья: первая волна» (Екатеринбург, 2001).

Березин Владимир Сергеевич (Москва) – прозаик, критик, эссеист. Автор книги прозы «Свидетель» (СПб., 2001). Обозреватель «Ex Libris НГ» (с 1998). Лауреат премий журнала «Новый мир» (1995), общества им. Н.М. Карамзина (1996, Цюрих), фонда «Знамя» (1998), «Золотой кадудей» фестиваля «Звёздный мост» (2000). Член СП Москвы, Московского Баховского общества. Магистр экономики Кёльнского университета.

Борев Юрий Борисович (Москва) – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН, автор более 20 монографий и более 400 статей по теории литературы, эстетике.

Ведринйтис Римантас (Каунас) – аспирант Вильнюсского университета (факультет теологии).

Газданова Валентина Солтановна (Владикавказ) – этнограф, литературовед, сотрудник Института гуманитарных и социологических исследований

Дарьялова Людмила Николаевна (Калининград) – кандидат филологических наук, профессор КГУ. Автор статей по истории литературы XX в., сравнительному литературоведению.

Егоров Борис Фёдорович (Санкт-Петербург) – доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник Института российской истории РАН. Автор исследований по истории и теории русской литературы, философии, культуры XIX в., в том числе: «Очерки по истории русской литературной критики сер. XIX в.» (Л., 1973), «Жанры. Композиция. Стиль» (Л., 1980), «Петрашевы» (Л., 1988), «Очерки по истории русской культуры XIX в.» (М., 1996), «Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана» (М., 1999), «Аполлон Григорьев» (М., 2000). Составитель и комментатор собраний сочинений А.С.Хомякова, В.Ф. Одоевского, В.П. Боткина, А.В. Дружинина и др.

Звоначёва Лола Уткировна (Москва) – кандидат филологических наук, доктор исторических наук, зам. главного редактора журнала «Литературная учёба», профессор Московского гуманитарного университета, член-корреспондент РАЕН. Автор статей и монографий по истории русской и белорусской литературы, литературы для детей, культурологии, искусствоведению. Член Союза писателей Москвы. Премии журнала «Детская литература» (1982), Союза журналистов России (1994).

Земсков Валерий Борисович (Москва) – доктор филологических наук, зав. отделом литературы Европы и Америки новейшего времени ИМЛИ РАН, автор статей, монографий по истории и теории литературы XX в.

Каспэ Ирина (Москва) – литературовед, эссеист, литературный обозреватель журнала «Новое литературное обозрение», автор статей о литературе XX в., авангарде, творчестве Б. Поплавского.

Колобкова Лариса Валентиновна (Калининград) – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой славянских языков КГУ.

Красавченко Татьяна Николаевна (Москва) – доктор филологических наук, литературовед, переводчик, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН, автор более 100 научных публикаций по истории критики, современной литературы Англии и США, литературы Русского Зарубежья, сравнительному литературоведению.

Лысков Анатолий Павлович (Калининград) – доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии КГУ.

Люксембург Александр Михайлович (Ростов-на-Дону) – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории литературы факультета филологии и журналистики Ростовского государственного университета. Автор ряда статей по сравнительному литературоведению, о творчестве В.В. Набокова. Комментатор собрания сочинений В.В. Набокова американского периода (СПб.: Симпозиум, 1999).

Матвеева Юлия Владимировна (Екатеринбург) – канд. филологических наук, доцент Уральского государственного университета. Автор монографии «Превращение в любимое: художественное мышление Гайто Газданова» (Екатеринбург, 2001) и ряда статей по истории русской литературы XX в.

Нечипоренко Юрий Дмитриевич (Москва) – прозаик, критик, публицист, автор ряда публикаций по истории русской литературы, культурологии, сравнительному литературоведению. Председатель Общества Друзей Гайто Газданова.

Орлова Ольга Михайловна (Москва) – литературовед, журналист, эссеист. Автор книги «Гайто Газданов» (М., 2003), ряда статей о романах «Призрак Александра Вольфа» и «Алексей Шувалов» (публикатор и комментатор последнего).

Рахимкулова Галина Фёдоровна (Ростов-на-Дону) – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой языка массовых коммуникаций факультета филологии и журналистики Ростовского государственного университета. Автор ряда статей по лингвистике.

Рябкова Елена Геннадьевна (Калининград) – аспирантка кафедры общего и русского языкознания КГУ. Автор публикаций о творчестве Набокова.

Рягузова Людмила Николаевна (Краснодар) – доктор филологических наук, профессор Кубанского государственного университета.

Сараскина Людмила Ивановна (Москва) – доктор филологических наук, литературовед, эссеист, автор книг «Бесы: роман-предупреждение» (М., 1990), «Возлюбленная Достоевского» (1994), «Фёдор Достоевский: одоление демонов» (М., 1996), «Николай Спешнев. Несбывшаяся судьба» (М., 2000) и др., около пятисот статей.

Сыроватко Лада Викторовна (Калининград) – кандидат педагогических наук. Литературовед, автор более 50 статей по теории и истории литературы, методике; книг стихов «Грустный рай» (Калининград, 1997), «Обретение формы» (Калининград, 2003). Комментатор к собранию сочинений Г. Газданова в 3 тт. (М.: Согласие, 1997).

Третьякова Оксана Александровна (Великий Устюг) – аспирантка Вологодского государственного университета.

Туниманов Владимир Артёмович (Санкт-Петербург) – доктор филологических наук, ведущий сотрудник ИРЛИ РАН, автор книг «Творчество Достоевского. 1854-1862» (Л., 1980), «А.И. Герцен и русская общественно-литературная мысль XIX в.» (СПб., 1994), «Кавказские повести Л.Н. Толстого» (Саппоро, 1999), около 200 статей. Президент Российского общества Достоевского, почётный президент Международного общества Достоевского.

Федякин Сергей Романович (Москва) – литературовед, эссеист, автор статей о культуре XX в. Преподаёт в Литературном институте им. Горького.

Фонова Евгения Геннадьевна (Калининград) – соискатель в отделе литературы стран Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН. Автор статей о творчестве Бодлера, Газданова.

Хаданова Фатима Хасановна (Владикавказ) – кандидат филологических наук, доцент Северо-Осетинского государственного университета. Литературовед, автор ряда статей о Г. Газданове, публикатор его произведений.

Цховребов Нугзар Дмитриевич (Владикавказ) – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Северо-Осетинского государственного университета. Автор книг «Проблемы сравнительно-типологического изучения грузинской поэзии XX века» (Тбилиси, 1983), «Гайто Газданов. Очерк жизни и творчества» (Владикавказ, 1998), свыше 70 публикаций по истории русской, грузинской, французской литературы.

Шадурский Владимир Вячеславович (Великий Новгород) – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской литературы и журналистики Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.

Янцен Владимир Владимирович (Галле) – свободный предприниматель, публицист, исследователь-архивист. На свои средства создал частную библиотеку-хранилище книжных собраний и архивов Русской Эмиграции. Кандидат философских наук. Автор около 50 статей по методологическим проблемам философии, истории литературы (русско-немецкие культурные связи, история русской эмигрантской мысли). Соредактор сборников «Дмитро Чижевський і світова славістика» (Дрогобич, 2003), «Русская эмиграция в архивах Швейцарии» (М., 2003); публикатор писем Бердяева, Булгакова, Шестова, Франка, неизвестных статей, рецензий Бердяева, писем Беа и Флоровского к Чижевскому.

Научное издание

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ: ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИАЛОГУ
Сборник научных трудов

Ответственный редактор Лада Викторовна Сыроватко

Редактор Л.Г.Ванцева. Корректор Е.В. Владимирова.

Подписано в печать 15.03.2004. Формат 60 x 90 1/16
Гарнитура «Таймс». Бумага для множительных аппаратов.
Ризограф. Усл. печ. л. 17,6. Уч.-изд. л. 19,4. Тираж 500 экз. Заказ

Издательство Калининградского государственного университета,
236041, г. Калининград, ул. А. Невского, 14