

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

# ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

(«ПЕРВАЯ ВОЛНА» ЭМИГРАЦИИ: 1920—1940 ГОДЫ)

*Учебное пособие*

В двух частях

**Часть I**

*Под общей редакцией доктора филологических наук,  
профессора А.И. Смирновой*

Волгоград 2003

ББК 83.3(2=Рус)6-008.9я73

Л64

Авторы:

*А.И. Смирнова* («И.А. Бунин», «А.И. Куприн»); *А.В. Млечко* [введение «Литературная, культурная и общественная жизнь русского зарубежья (1920—1930-е годы): течения, объединения, периодика и издательские центры»]; *В.В. Компанец* («И.С. Шмелев»); *С.В. Баранов* («В.Ф. Ходасевич»); *С.Б. Калашников* («М.И. Цветаева», «Вяч. И. Иванов», «Г.В. Иванов», «Г.В. Адамович»); *Н.М. Шедрина* (Моск. гос. обл. ун-т) («Б.К. Зайцев»); *Н.Н. Нартыев* («Д.С. Мережковский», «З.Н. Гиппиус», «К.Д. Бальмонт»); *С.Ю. Воробьева* («А.М. Ремизов»)

Печатается по решению

редакционно-издательского совета университета

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. *Л.В. Жаравина* (ВГПУ);

д-р филол. наук, проф. *Л.Ф. Алексеева* (МГОУ)

*В оформлении обложки использовано произведение*

*Р. Магритта «Замок в Пиренеях»*

**Л64 Литература** русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920—1940 годы): Учебное пособие: В 2 ч. Ч. 1 / А.И. Смирнова, А.В. Млечко, В.В. Компанец и др.; Под общ. ред. д-ра филол. наук, проф. А.И. Смирновой. — Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2003. — 244 с.

ISBN 5-85534-733-8

В учебном пособии характеризуется литературная, культурная и общественная жизнь русского зарубежья 1920—1930-х годов, рассматривается творчество писателей «старшего поколения», относящихся к «первой волне» эмиграции (И.А. Бунин, А.И. Куприн, И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, Д.С. Мережковский, А.М. Ремизов, К.Д. Бальмонт, З.Н. Гиппиус, Вяч. И. Иванов, В.Ф. Ходасевич, Г.В. Иванов, М.И. Цветаева, Г.В. Адамович).

Адресовано студентам-филологам, а также всем, кто интересуется историей отечественной литературы XX века.

ISBN 5-85534-733-8

© Коллектив авторов, 2003

© Издательство Волгоградского  
государственного университета, 2003

## Предисловие

Современная культурная ситуация все более заставляет нас обращаться к своему прошлому, искать в нем ответы на некоторые вопросы, волнующие нас сегодня. Во многом ради этого мы изучаем классическую русскую литературу XIX века, отечественную литературу прошлого столетия, картина которой была бы далеко не полной без такого огромного пласта, как литература русского зарубежья. Эта литература, насильственно оторванная от «метрополии», возникшая и развившаяся на «других берегах», по праву считается настоящим феноменом русской культуры XX столетия. Не всякая национальная литература имеет своего «двойника», который, впрочем, зачастую является носителем совсем иных, как в зеркальном отражении, качеств.

Изучение этой «параллельной ветви» отечественной словесности является сегодня одной из «магистральных линий» современного литературоведения. В настоящее время издано достаточно монографий, посвященных «персоналиям» русской эмиграции, но комплексных исследований, представляющих русский литературный процесс за рубежом как целостность, немного. Это учебное пособие и призвано в какой-то степени восполнить недостаток таких работ, где материал подавался бы не только систематически-обзорно, но и с максимально возможным учетом его специфики и литературоведческой рецепции.

Оно выходит в двух частях, причем деление проходит по принципу, предложенному Глебом Струве в его классической работе «Русская литература в изгнании» (1956). Здесь он (дифференцируя прозу и поэзию) достаточно условно, но, на наш взгляд, удачно различает писателей русского зарубежья «стар-

шего» и «младшего» поколений. Старшее поколение составляют те авторы, творчество которых в большой степени определилось еще до эмиграции. Соответственно младшее — те, кто состоялся как писатель уже в отрыве от родины. В первой части пособия, таким образом, представлены прозаики и поэты старшего поколения, а во второй части планируется обратиться к «младшим» писателям-эмигрантам, а также к писателям-«сатириконцам».

Учебное пособие снабжено списком рекомендуемой литературы, значительно дополняющим библиографию к курсу «История литературы русского зарубежья XX века», предлагаемую составителями Программы по истории русской литературы XX века (1890—1990), на третью часть которой она ориентирована (Программы лекционных курсов. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1997. С. 112—116).

*А.В. Млечко, А.И. Смирнова*

## **Введение**

### **Литературная, культурная и общественная жизнь русского зарубежья (1920—1930-е годы): течения, объединения, периодика и издательские центры**

Среди достаточно большого количества центров русского рассеяния (Берлин, Париж, Прага, София, Белград, Харбин и др.) традиционно «столицами» считаются два города. Это Берлин и Париж. Их роль в жизни русского зарубежья далеко не равнозначна. В 1920—1924 годах роль ведущего интеллектуального и литературного центра выполнял Берлин, в то время как Париж был центром политическим.

Такое положение дел сложилось в результате ряда объективных причин. В Германии послевоенного периода была инфляция, позволявшая держать хороший обменный курс русского конвертируемого рубля времен нэпа. Это способствовало предпринимательской деятельности русских эмигрантов, в том числе и издательской. Кроме того, в то время как в других западноевропейских странах советское правительство не было еще признано, с Веймарской республикой у Советской России были установлены вполне дружественные отношения. Это способствовало возникновению издательств, ориентированных как на эмигрантский, так и на советский книжный рынок. Самым крупным из таких предприятий, печатавших и советских, и эмигрантских авторов, было издательство З.И. Гржебина. Он перенес свою деятельность в конце 1920 года из Петрограда в Стокгольм, а затем в Берлин, где также работали такие издательства, как «Слово», И.П. Ладыжникова, «Эпоха», «Геликон», «Грани», «Русское Творчество», «Университетское Издательство», «Мысль» и др.

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

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

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

Одним из свидетельств такого положения дел был выпуск в Берлине журнала литературы и науки «Беседа» (1923—1925). Журнал был задуман Горьким как издание, ориентированное на российского читателя. Кроме Горького в издании журнала принимали участие Б.Ф. Адлер, А. Белый, Ф.А. Браун и В. Ходасевич. Журнал преследовал «просветительские» цели, намереваясь восполнить ту духовную лауну, которая образовалась в Советской России. Вышло семь номеров журнала.

Помимо произведений зарубежных авторов (в «Беседе» впервые увидели свет некоторые тексты Джона Голсуорси, Романа Роллана, Стефана Цвейга, Мея Синклера и др.) в журнале очень активно печатались русские авторы, и «русская тема» занимала в нем приоритетное положение. Публиковались произведения самого Горького (рассказы, очерки, заметки, воспоминания), а также проза, стихи, переводы, критические и научные работы А. Блока, А. Белого, Ф. Сологуба, В. Ходасевича, А. Ремизова, Л. Лунца, В. Шкловского, Вл. Лидина, К. Чуковского, Н. Оцуца и др.

Журнал считался «аполитичным», на его страницах соседствовали авторы весьма различных, а порой и противоположных идейных воззрений. Как уже говорилось, «Беседа» была предназначена прежде всего для советского читателя, но Горькому так и не удалось распространить журнал в России, несмотря на декларируемую «беспартийность» издания: «Конечно, писатель ставил перед собой невыполнимую задачу — быть над схваткой, ориентируясь на страну, охваченную революционными переменами. Поэтому... аполитичность не спасла журнал от предвзятых политических и идеологических обвинений. Тем не менее в "Беседе" считалось, что у нее не должно быть не только левых и правых, но и правых и неправых. Она должна была объединить писателей и ученых в советской России и за рубежом, сблизить советскую и эмигрантскую литературы. ...Свободная, бесцензурная, беспартийная "Беседа", интернациональная в лучшем смысле этого слова, стоящая "над схваткой", утверждающая высокие гуманистические идеи и общечеловеческие ценности культуры, нравственности и морали, не могла быть допущена режимом»<sup>1</sup>.

Непростой диалог с «метрополией» отражала и выходившая в Берлине газета «Накануне» (1922—1924), на страницах которой звучали «сменовеховские» идеи, а потому речь о ней будет идти ниже.

Постепенно относительно благополучная берлинская жизнь русского рассеяния была нарушена, и столица Германии потеряла статус литературной «столицы» русского зарубежья. Центром, как интеллектуальным, так и политическим, стал Париж, и тому были причины материального и эмоционального характера: продолжавшаяся инфляция, катастрофическое па-

дение курса марки по сравнению с другими европейскими валютами, настороженное отношение немцев к слишком большой массе русских беженцев, нежелание последних ассимилироваться, проблемы с трудоустройством, с одной стороны, и чувство «утраченных иллюзий» — с другой.

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

Политическим центром эмиграции Париж был изначально. Именно здесь еще в 1919 году было организовано Русское политическое совещание, в 1921 году прошел Национальный съезд и был сформирован Национальный комитет под председательством А.В. Карташева, объединивший умеренные круги эмиграции. В Париже было создано Республиканско-демократическое объединение под руководством П.Н. Милокова; наконец, во французской столице обосновался ряд финансовых организаций эмиграции, располагающих довольно крупными средствами.

В начале 1920-х годов создаются новые организации, объединяющие широкие круги деятелей культуры и науки, офицеров, студентов. Это Союз русских литераторов и журналистов, Союз русских музыкальных деятелей, Общество спасения русской книги, Русское юридическое общество, Союз русских студентов, Союз русских офицеров и т. д.<sup>2</sup> Наконец, именно в Париже возникли и выходили крупнейшие периодические издания — от ежедневных газет до «толстых журналов»<sup>3</sup>. Многие из газет были довольно-таки недолговечны, и среди них наи-



более жизнеспособными и известными были две — «Последние новости» и «Возрождение».

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

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

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

тона Крайнего (З.Н. Гиппиус), Г.В. Адамовича, В.В. Вейдле, В.Ф. Ходасевича и др.

Своеобразным «медиатором» между литературой эмигрантской и советской была, конечно же, классическая русская литература, которой на страницах «Последних новостей» уделялось самое пристальное внимание. Многочисленные статьи о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Достоевском, Льве Толстом, Лескове, Тургеневе, Тютчеве, Фете, Чехове, Блоке, Андрее Белом и других русских писателях стали лучшим свидетельством культурного значения и качества милюковского издания. Одним из ведущих критиков газеты был Г.В. Адамович, с именем которого было связано одно заметное событие в жизни русского зарубежья, а именно полемика о преемственности культурных традиций в новых для русской культуры условиях, о положении и дальнейшей судьбе эмигрантской литературы, о самом смысле искусства слова в целом. Участников спора (продолжавшегося до конца 30-х годов) было немало (например, М. Осоргин, З. Гиппиус и др.), но его центральными фигурами выступили Г. Адамович как критик «Последних новостей» и В.Ф. Ходасевич, как правило печатавшийся на страницах газеты «Возрождение».

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

В 1933 году В. Ходасевич на страницах «Возрождения» (27 апреля и 4 мая) публикует свой «ответ» — программную статью на ту же тему «Литература в изгнании». В отличие от Адамовича, он не считал, что эмигрантская литература теряет связь с русской культурой, теряет чувство «русскости»: «Национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в ней отраженным. Литературные отражения быта имеют ценность для этнологических и социологических наблюдений, по существу не имеющих никакого отношения к задачам художественного творчества. Быт, отражаемый в литературе, не определяет ни ее духа, ни смысла. Можно быть глубоко национальным писателем, оперируя с сюжетами, взятыми из любого быта, из любой среды, протекающими среди любой природы»<sup>6</sup>. Это соображение Ходасевич подтверждает многочисленными примерами из истории мировой литературы (французской, польской, итальянской, еврейской).

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

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

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

Расхождения двух критиков касались, конечно же, и других вопросов, например оценки русских классиков и той роли, которую играют они в культуре русского зарубежья (Адамович умалывал роль Пушкина и Л. Толстого и противопоставлял им творчество Лермонтова, а такого взгляда Ходасевич, естественно, разделять не мог). Свои литературные пристрастия они распространяли и на современную им эмигрантскую поэзию. Так, Ходасевич покровительствовал литературному объединению «Перекресток» и отдавал предпочтение поэзии, следовавшей классическим образцам, а Адамович критиковал творчество «Перекрестка» и вменял в вину его членам отсутствие самостоятельности и связи с жизнью.

Но особенно показательно разногласия проявились после выхода романа Е. Бакуниной «Тело», оценивая который, критики сумели наиболее четко обозначить свои теоретические позиции. Ходасевич весьма резко отозвался о романе, а Адамович, напротив, дал ему высокую оценку как «человеческому документу» в одноименной статье (Последние новости. 1933. 9 марта). Во многом с ним была согласна и З. Гиппиус, разделяя стремление Адамовича во главу угла ставить не литературное мастерство, а «правду жизни» и высокий идейный пафос. 15 июня 1933 года на страницах «Возрождения» появилась статья Ходасевича «Форма и содержание», поставившая своеобразную точку в затянувшемся споре.

Критик, полемизируя с Гиппиус, отмечал, что разделять форму и содержание литературного произведения, а тем более подменять первое последним не только неправомерно, но и непрофессионально: «Я же думаю, что произведение художествен-

но никчемное никакой начинкой не спасается... <...> Форма в литературе неотделима от содержания, как в живописи или в скульптуре. Она сама по себе составляет часть его истинного содержания, которое не может быть подменено идеями, пришитыми к произведению, но не прямо из него возникающими»<sup>10</sup>.

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

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

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

В качестве задач газеты определялись выработка доктрины, программы и идеологии Белого движения и освещение подготовки и проведения «Всемирного русского съезда» зарубежья, призванного сплотить правые и правоцентрист-

кие силы эмиграции перед «красной угрозой»: «Сейчас культурный мир от великих потрясений может спастись только с о с р е д о т о ч е н и е м в каждой стране ее охранительных сил и честным с о ю з о м охранительных сил всех стран. <...> Мир должен сомкнуть свои ряды — против коммунизма и всего, что ведет к нему», — писал на страницах «Возрождения» в своем «Дневнике политика» П. Струве (1925. № 206. 25 декабря)<sup>12</sup>. Эти идеи нашли поддержку не только у философов и публицистов, близких П. Струве (И.И. Ильин, А.А. Салтыков, С.С. Ольденберг), но и у собственно писателей (И.С. Шмелев, И.А. Бунин, И.Д. Сургучев и др.)<sup>13</sup>.

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

Среди литературных критиков «Возрождения» заметно выделялся В. Ходасевич, о роли которого в споре о литературе мы уже говорили<sup>14</sup>. Но главный акцент делался в органе П. Струве, конечно же, на политической и философской публицистике, в частности, видного идеолога Белого движения И.А. Ильина. Нельзя не отметить и знаменитые записки о революции И. Бунина «Окаянные дни», печатавшиеся в «Возрождении» во втором полугодии 1925 года и первом полугодии 1927-го.

Говоря об общественно-литературной жизни русского зарубежья, нельзя не сказать о так называемых «толстых» журналах, которые были одним из высших достижений русской журналистики XIX века. Это был журнал либерального направления с разнообразным, но направленчески выверенным содержанием. «В его состав всегда входили отделы художественной литературы, науки и публицистики на общественно-политические, экономические и литературные темы. Ежемесячно он обращался к широкой, хотя отнюдь не массовой, образован-

ной аудитории с максимально, насколько это было возможно в условиях России, свободным словом, проповедью идей демократии, культуры, просвещения»<sup>15</sup>.

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

На смену «Грядущей России» пришел журнал «Современные записки», выходявший с ноября 1920 года по ноябрь 1940 года с непостоянной периодичностью в количестве 70 номеров, что являло собой пример нетипичного для русского расееянья издательского долголетия.

«Современные записки» — самый крупный и влиятельный журнал-долгожитель русской эмиграции («первой волны»), в котором были напечатаны художественные произведения, публицистические и литературно-критические работы практически всех сколько-нибудь заметных литераторов, не принадлежавших к крайне правому лагерю. Значение этого престижнейшего для эмигрантов журнала трудно переоценить. Так, обсуждая положение эмигрантской печати, В. Ходасевич констатировал: «По условиям эмигрантской жизни "Современные записки" — чуть ли не единственный у нас "толстый" журнал. Если они возьмут сторону какой-нибудь одной группы, то механически заткнут глотку всем прочим, — и мне одинаково будет неприятно, случится ли это со мной или с моим литературным противником. Следовательно, некоторый единый литературный фронт эмиграции в "Современных записках" неизбежен»<sup>16</sup>. А писатель Б. Зайцев писал в 1932 году в связи с юбилеем — выходом 50-й книжки: «...Среди толстых журналов в прошлом или

ныне равного "Современным запискам" не вижу»<sup>17</sup>. В отличие от «Грядущей России» «Современные записки» были началом политическим и даже отчасти партийным.

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

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

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



личных партий и подчинившая их публицистическую деятельность беллетристике.

Подготовка первого номера заняла около трех месяцев. Он открывался обязательным для такого случая программным заявлением «От редакции», служившим долгие годы своеобразной «конституцией» органа. Говоря о целях и характере нового издания, редакция прежде всего принимала во внимание «ответственное положение единственного сейчас большого русского ежемесячника за границей», которому «суждено выходить в особо тяжелых для русской общественности условиях: в самой России свободному независимому слову нет места, а здесь, на чужбине, сосредоточено большое количество культурных сил, насильственно оторванных от своего народа, от действительного служения ему»<sup>19</sup>. Служение народу понималось во вполне определенном для русской интеллигенции смысле — как служение «интересам русской культуры» в самом широком смысле этого слова.

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

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

После этого редакция высказывает свою общую политическую позицию — «воссоздание России», несовместимое с существованием с большевистской властью, опирающееся на

«самостоятельность внутренних сил самого русского народа и объединенных усилий всех искренне порвавших со старым строем и ставших на сторону общенародной революции 17 года», так как «демократическое обновление России» непосильно ни для одной партии или класса в отдельности. То есть политическое направление журнала можно определить как общедемократическое, антимонархическое и антибольшевистское.

В заключение еще раз подчеркивалось намерение редакции быть «органом независимого и непредвзятого суждения о всех явлениях современности с точки зрения широких... руководящих начал» и «отказ быть боевым политическим органом». Это не раз ставили в вину редакции, например, радикально настроенные эсеры из пражского журнала «Воля России». Но журнал последовательно выдерживал намеченную линию — правда, в 30-е годы в «Современных записках» делались отступления от намеченной в Заявлении линии, но не в сторону партийности, а как раз наоборот — в сторону чрезмерной широты и терпимости.

Редакция старалась привлечь к журналу как можно больше интеллектуальных сил, но, тем не менее, издание начиналось не без проблем. «Политические позиции редакторов при всей их открытости и "внепартийности" оказались существенно левее господствующих среди эмигрантов, в сознании которых идеи демократии, как правило, были скомпрометированы катастрофическим российским опытом. Следовательно, на завоевание популярности благодаря общественно-политическому отделу, в котором редакторы чувствовали себя весьма компетентными, рассчитывать было нельзя»<sup>22</sup>.

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

Как вспоминает М. Вишняк, «Фондаминскому пришла в голову счастливая идея попросить у Толстого продолжение романа с тем, что "Современные записки" перепечатают начало

и уплатят гонорар за перепечатанное. Соблазн был слишком велик для Толстого, и он не устоял. В первой же книжке "Современных записок" появилось продолжение "Хождения по мукам", начало коего читатель мог прочесть в конце той же книги. Роман этот был главным литературно-художественным козырем в первых семи книгах журнала — до самого того времени, когда неожиданно для всех Толстой сменил вехи и откочевал к большевикам. В советской России Толстой закончил "Хождение по мукам" уже в другом, советском ключе, развернув его в "трилогию", полную клеветы и грязи по адресу лиц и групп, с которыми был связан в эмиграции»<sup>23</sup>.

Немного позже ряды эмиграции пополнились вновь прибывшими с «большой земли» (этот процесс стал особенно интенсивным, как известно, с 1922 года), авторы уже стали конкурировать между собой за получение журнальной площади. С 3-го номера журнала начал печататься роман М. Алданова «Святая Елена, маленький остров», которым писатель дебютировал в качестве прозаика. С этих пор Алданов стал одним из наиболее регулярных авторов «Современных записок» (романы «Девятое Термидора», «Чертов мост», «Заговор», «Ключ», «Бегство», «Пещера», «Начало конца», рассказы и статьи), что объясняется в первую очередь совпадением его художественного своеобразия с общей позицией «Современных записок».

По-настоящему литературный отдел журнала расцвел лишь на втором году своего существования, когда постепенно начала формироваться литература русского зарубежья. С 11-го номера (1922) в журнале печатается Андрей Белый, находящийся тогда в Берлине; с № 14 (1923) — Б. Зайцев и И. Шмелев; с № 15 — Д. Мережковский; с 18-го — И. Бунин. «Именно эти авторы и оказались в центре читательского внимания, именно их имена в значительной степени символизировали прозу "Современных записок". По мере разрастания круга писательских имен, причастных к эмиграции, редакция начала ориентироваться на наиболее известных авторов, заведомо популярных в читающей публике. Со временем абсолютное преимущество получил Бунин, чему способствовало, несомненно, и получение им Нобелевской премии»<sup>24</sup>.

Поэтому не удивительно, что такая насущная для русской эмиграции «первой волны» проблема, как взаимоотношения

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

Постепенно положение изменилось: на страницах журнала стал печататься В.В. Набоков (романы «Защита Лужина», «Отчаяние», «Подвиг», «Камера обскура», «Приглашение на казнь», «Дар», рассказы, статьи, стихотворения), Н. Берберова, Г. Газданов, Г. Песков, В. Федоров и др.; устраивались представления поэтических группировок, объединявших преимущественно молодых. Редакторы предоставляли место даже тем авторам, которые были им чужды по особенностям своего таланта. Даже Цветаева, которая столь решительно восставала против «Современных записок», печаталась в 36-ти номерах

журнала из 70-ти (в том числе на страницах журнала появились ее объемные прозаические произведения: «Вольный поезд», «Мои службы», «Искусство при свете совести», «Живое о живом», «Дом у старого Пимена», «Мать и музыка», «Нездешний вечер», «Мой Пушкин»).

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

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

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

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

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

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

лантида — Европа)», «У кого мы в рабстве? (О духовном состоянии эмиграции)» и др.

Но тематика и регулярность заседаний были даже не так важны, как то, что «Зеленая лампа» давала возможность встречи «старших» и «младших» эмигрантов «за одним столом», это общество было тем полем, на пространстве которого русская эмиграция вырабатывала ценностные критерии своего бытия, границы и нравственные ориентиры новой культуры <sup>31</sup>.

Но в вопросе об отношении к российским событиям 1917 года среди эмигрантов не было единодушия. Лучшим примером тому может служить появление в русском рассеянии двух общественно-политических течений — «сменовеховства» и «евразийства».

«Сменовеховством» называли определенное течение и умонастроение в эмигрантской среде, определившееся после выхода в Праге в 1921 году сборника статей «Смена вех». В него вошли статьи шести эмигрантских публицистов — Н.В. Устрялова, Ю.В. Ключникова, С.С. Лукьянова, С.С. Чахотина, А.В. Бобрищева-Пушкина и Ю.Н. Потехина. Статьи были объединены «сквозной» тематикой и проблематикой — необходимостью «услышать» революцию и призывом к русской интеллигенции к «покаянию» в своих политических ошибках (в центре внимания авторов статей была именно судьба и позиция интеллигенции, о чем говорит и само название сборника, в котором обыгрывалось название знаменитого сборника 1909 года «Вехи»).

Чуть позже, в октябре 1921 года, стал выходить еженедельный журнал с тем же названием «Смена вех» (1921—1922), с почти тем же набором сотрудников (редактором был Ю.В. Ключников). В журнале развивались те же идеи, что и в сборнике, а потому говорить о них можно как о некотором единстве. Об этом свидетельствует и единообразие характера заголовков и содержания статей, например, «В Каноссу» С. Чахотина (в сборнике) и «Психология примирения» того же автора (в 15 номере журнала). «Сменовеховцы» (в прошлом они принадлежали к правому или умеренно-правому лагерю) исповедовали идеологию национал-большевизма и предлагали «преодолеть» большевизм «изнутри», «эволюционно», отказавшись от вооруженной борьбы с ним. Например, А. Бобрищев-Пушкин в статье «Новая вера» (она появилась в сборнике) считал, что большая Россия уже мино-

вала кризис и ей необходима стабильность: «Теперь больному нужен покой и хорошее питание. Это, конечно, пока нелегко, но достижимо, если никто не ворвется и не помешает. Главное — не надо больше кровопускания»<sup>32</sup>.

Сменовеховцы полагали, что Россия возродится, вновь обретя свое великодержавное лицо, и первые шаги к этому уже сделаны, не надо лишь мешать процессу. Последнее относится к интеллигенции, прежде всего к эмигрантской. Революция, считали сменовеховцы, была воплощенной в жизнь давней мечтой многих поколений русских интеллигентов, но наяву эти фантазии облеклись плотью и кровью, от чего интеллигенты в ужасе отшатнулись. Отсюда и берет начало необходимость в их покаянии перед Россией, а не в борьбе с ней. Поэтому становится понятным и общий антиэмигрантский, антизападнический пафос изданий сменовеховцев.

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

Одной из самых крупных фигур, «сменившей вехи», явился А.Н. Толстой, чья деятельность была тесно связана с выпуском этой газеты. Так, перед возвращением в Россию он обнаружил на ее страницах свои мысли о принятом решении: «Я возвращаюсь домой на трудную жизнь. Но победа будет за теми, в ком пафос правды и справедливости, — за Россией, за народом и классами, которые пойдут с ней, поверят в зарю новой жизни» (1923. 27 июля). Как известно, многие «возвращенцы» смогли увидеть свет этой «зари» только через тюремные решетки сталинских казематов. Общая направленность газеты была еще более радикальной, чем ориентация парижского аналога. Поэтому не удивительно, что в целом деятельность сменовеховцев оценивалась в эмиграции негативно, но вызывала множество откликов и привлекала общее внимание.

В августе 1921 года, почти одновременно со сборником «Смена вех», в Софии вышел другой сборник статей, вызвав-



ший не меньший интерес и резонанс. Он назывался «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев» и включал анонимное вступление и десять статей разных авторов. По три статьи написали экономист П.Н. Савицкий и философ, в будущем ставший выдающимся богословом, Г.В. Флоровский; и по две — искусствовед П.П. Сувчинский и блестящий лингвист и этнограф Н.С. Трубецкой.

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

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

Но в то же время евразийцы дистанцировались, с одной стороны, от славянофилов, а с другой — от сменовеховцев, с которыми их легко можно было бы сравнить. В отличие от славянофилов, заявляли евразийцы, они не народники, а стоят на позициях последовательного индивидуализма. Как и сменовеховцы, евразийцы тоже «смиряться» перед русской революцией как перед «стихийной катастрофой», но, в отличие от первых, не призывали в Каноссу, а делали упор на Церкви как на одном из устоев будущей России. В одной из программных работ лидер движения П. Савицкий так формулировал это кре-

до евразийства: «Евразийцы — православные люди. И Православная Церковь есть тот светильник, который им светит; к Ней, к Ее Дарам и Ее Благодати зовут они своих соотечественников; и не смущает их страшная смута, по наущению атеистов и богоборцев поднявшаяся в недрах Православной Церкви Российской. Верят они, что хватит духовных сил и что боренье ведет к просветленью»<sup>35</sup>.

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

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

Главный упор в журнале делался на литературные и критические материалы, причем подбор авторов был целенаправленным (так, уже в первом номере печаталась поэзия С. Есенина, М. Цветаевой, И. Сельвинского, рязанские частушки, а также проза А. Ремизова, И. Бабеля и А. Веселого). «Все эти авторы объединены своеобразным пониманием мятежного русского характера, соединяющего в себе громадное, неутоленное чув-

ство любви с жестокостью, веру в Бога и Провидение с безбожием, праведность с разгульностью. Русская история выступает здесь как некая азиатская самобытность, в ее величии и трагизме, в ее мессианской роли»<sup>36</sup>.

Но еще более ярко «евразийство» и «сменовеховство» журнала проявились в его публицистике [П. Сувчинский, Е. Богданов (Г. Федотов), Д. Святополк-Мирский и др.]. В их статьях опять делался выбор в пользу «стихийности» русского народа, его «необычайной силы», самобытности, в чем виделся залог будущего «ренессанса» России. Это вызывало неприятие со стороны менее комплиментарных к революции эмигрантов, в частности В. Ходасевича, опубликовавшего в 29-м номере «Современных записок» весьма недоброжелательную по отношению к подобной позиции авторов журнала статью «О "Верстах"», где расценивал эту позицию как призыв к «реакции» и «азиатчине».

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

Такому положению обязан своим появлением и особый термин, прочно вошедший в эмигрантский обиход и историю русской литературы, — «незамеченное поколение» — благодаря выходу в Нью-Йорке в 1956 году одноименной книги

В.С. Варшавского. Термин этот, по всей видимости, был создан по аналогии с другим — «потерянное поколение» — но имел свою специфическую наполненность: «В Европе и в Америке было свое поколение "потерянных людей", хорошо знакомых нам по книгам Ремарка и Хемингуэя. Но из всех этих потерянных и разрушенных судеб русские эмигрантские дети были самыми лишними и самыми потерянными. О них никто на Западе не говорил, никто не думал, никто не писал книг. У "потерянных" героев Ремарка и Хемингуэя было отечество; их мятущиеся сердца были разбиты у себя дома, и в самые трудные моменты они могли найти утешение хотя бы в шелесте родных деревьев и трав, "русские мальчики", оказавшись в эмиграции, были лишены даже этой тихой радости»<sup>38</sup>.

Кроме того, взаимоотношения между поколениями эмигрантов усугублялись и тем, что «дети» обвиняли «отцов» (прежде всего левую эмигрантскую интеллигенцию) в случившейся с Россией трагедией — слишком горькое наследие досталось им от «промотавшихся отцов». Поэтому нет ничего удивительного в том, что многие молодые эмигранты делали ставку на консерватизм и даже радикализм в области общественных отношений. По мнению В. Варшавского, «отцы» в долгу не оставались: «Левые же эмигрантские "отцы" смотрели на молодых писателей и поэтов, как когда-то Золя на символистов: символисты-де хотели "противопоставить позитивистской работе целого столетия туманный лепет, вздорные стихи на двугривенный — произведения кучки трактирных завсегдатаев". Вечные шестидесятники узнавали в поэзии монпарнасских "огарочников" все отвратительные им черты декадентства: мистицизм, манерность, аморализм, антисоциальность, отсутствие здорового реализма и т. д. В эмигрантском обиходе молодые поэты и писатели пришли не ко двору»<sup>39</sup>.

Но проблема эта представляется все же более сложной, чем может показаться на первый взгляд. Во-первых, сепарация «старших» от «младших» в принципе весьма условна, ведь сам В. Варшавский писал, что «дело тут было не в возрасте, кое-кто из них ("старших". — А. М.) был даже моложе некоторых "молодых". Решающее значение имело их посвящение в литературу еще в России. Это делало их "настоящими" поэтами и писателями, представителями настоящей русской литературы,

эмигрировавшей за границу, а не сомнительной литературы, возникшей в эмиграции»<sup>40</sup>. А во-вторых, далеко не все разделяли широко распространенное в рассеянии мнение о катастрофическом положении молодой эмигрантской литературы (особенно на этом настаивали В. Ходасевич и З. Гиппиус). Например, такой авторитетный исследователь, как Г. Струве, не без оснований говорил, что «о небрежении старшего поколения зарубежной литературы к молодой смене говорить нельзя. <...> ...Говорить о тогдашних "молодых" как о *незамеченном* поколении — значит явно противоречить фактам»<sup>41</sup>. Одним из его аргументов было относительное обилие сугубо «молодежных» объединений и изданий.

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

«Перекресток» (1928—1937) представлял собой литературную группу «молодых» парижских и белградских поэтов (Д. Кнуг, Ю. Мандельштам, В. Смоленский, Ю. Терапиано, И. Голенищев-Кутузов, Е. Таубер и др.), которые ориентировались на поэтические принципы, отстаиваемые В. Ходасевичем, — прежде всего на строгость и выверенность формы стиха, его неоклассическое звучание. Участниками «перекрестка» устраивались литературные вечера, где читались как собственно стихи, так и доклады, как правило, на литературные темы: «О простоте в поэзии» (В. Вейдле), «О личности и об искренности» (Ю. Терапиано), «Поэзия и политика» (З. Гиппиус), «Отчего мы погибаем» (В. Ходасевич) и др. Также вышло в 1930 году два поэтических сборника «Перекрестка», причем, ориентированное на классические образцы, творчество этой группы вызывало упреки со стороны Г. Адамовича, негласного вдохновителя так называемой «парижской ноты».

«Парижской нотой» называлось организационно не оформленное поэтическое течение молодых эмигрантских поэтов, придерживающихся творческих принципов Г. Адамовича. Точного определения этой «школы» нет, скорее, это была определенная «лирическая атмосфера» (Ю. Иваск), определенное умо-

настроение, в поэзии проявляющее себя в виде специфических требований, среди которых можно отметить невнимание к форме стихотворения, требование «психологической достоверности», ставка на «интимность», «дневниковость», «простоту» стиха: «Основополагающий формообразующий принцип стихов, написанных поэтами "парижской ноты", — выразительный аскетизм. Аскетизм во всем: в выборе тем, размеров, в синтаксисе, в словаре. <...> Стихи писались без расчета на публику и предназначались не для эстрады и вообще не для чтения вслух, а для бормотания самому себе, они выполняли определенную медитативную функцию» — отмечает современный исследователь <sup>42</sup>.

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

Несмотря на это, распространение и влияние «парижской ноты» («ноты Адамовича», или «парижской школы») было очень велико, поэтому ей противостояли, помимо «Перекрестка», и такие крупные литературные объединения молодежи, как «Кочевье» и «Скит поэтов». «Кочевье» было основано в Париже в 1928 году М.Л. Слонимом как «свободное литературное объединение», ориентированное на литературную эмигрантскую молодежь. Одной из задач «Кочевья» было изучение русской советской литературы в лице ее лучших представителей (М. Горький, В. Маяковский, М. Зощенко, В. Катаев, Ю. Олеша и др.). Кроме того, на заседаниях объединения читались и разбирались произведения самих его участников (В. Познера, Г. Газданова, Б. Божнева, С. Шаршуна, А. Ладинского и др.)

Не обходили стороной и творчество «старших» эмигрантов, и теоретические проблемы литературы и искусства. Некоторые произведения участников группы М.А. Слоним печатал в своем журнале «Воля России».

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

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

«Числа» (1930—1934) — один из самых известных журналов русской эмиграции, страницы которого практически полностью были предоставлены эмигрантской молодежи. Вышло

десять номеров журнала, первые четыре из которых редактировались совместно французской теософкой И.В. де Манциарли и поэтом Н.А. Оцупом, а последние шесть — одним Н. Оцупом. В отличие от большинства эмигрантских журналов, «Числа» были красиво оформлены внешне, что послужило поводом для сравнения журнала с петербургским «Аполлоном».

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

Как уже говорилось, в журнале по преимуществу печатались «молодые» прозаики и поэты, причем беллетристический раздел отличался определенной философской направленностью. В прозе «Чисел» был «почти исключен элемент спокойного объективированного описания. Экспрессия авторской ищущей мысли, многозначность образов, красок, деталей — общая черта этих произведений. Им был свойственен внутренний динамизм, связанный с нелегким течением духовных исканий. Герои, с их сложной психологией, приходят к постижению (или разрушению) сложной жизненной философии»<sup>46</sup>. Среди прозаиков «Чисел» следует назвать Г. Газданова, С. Шаршуна, В. Сосинского, И. Одоевскую, В. Яновского, Ю. Фельзена и др. На страницах журнала появлялись и совершенно новые имена, в частности, в последнем номере была напечатана «Повесть с кокаином» М. Агеева (вышедшая в 1936 году отдельным изда-



нием под названием «Роман с кокаином»). Свою прозу публиковали здесь и те авторы, которые были известны преимущественно как поэты: Б. Поплавский, А. Ладинский, А. Гингер, Е. Бакунина, Г. Раевский.

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

Конечно, нарисованная выше картина литературной и общественной жизни русского зарубежья не претендует на полноту и является, скорее, *общим* фоном, на котором развивалась художественная литература эмиграции «первой волны», но без этой общей характеристики понимание литературы русского рассеяния было бы затруднительным.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вайнберг И.И. «Беседа» // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Т. 2: Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 34, 41.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Терапиано Ю.К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987.

<sup>3</sup> Вообще специалисты насчитывают около 2500 различных печатных изданий, выпускаемых в эмиграции, из них газет и журналов — 1030.

<sup>4</sup> Петрова Т.Г. «Последние новости» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 320.

<sup>5</sup> Адамович Г.В. Собрание сочинений. Литературные заметки. Кн. 1 («Последние новости» 1928—1931). СПб., 2002. С. 523.

<sup>6</sup> Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 467.

<sup>7</sup> Там же. С. 468.

<sup>8</sup> Там же. С. 469.

<sup>9</sup> Там же. С. 472.

<sup>10</sup> Там же. С. 591, 593. Схожая полемика велась и по поводу поэзии, в частности стихов Лидии Червинской, «человечность» которых противопоставлялась Адамовичем формально отточенной поэзии И. Голенищева-Кутузова. Достаточно компетентную точку зрения высказал на этот счет Глеб Струве: «Спор между ним (Ходасевичем. — А. М.) и Адамовичем, повторяем, шел... о том, достаточно ли для того, чтобы признать стихи хорошими, чтобы они были искренним выражением "человечных" эмоций или же нужно еще что-то, что делает стихи не просто предельно искренней дневниковой записью или признанием, а стихами, поэзией, то есть искусством. В конечном счете правота в этом споре была на стороне Ходасевича...» (Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 221).

<sup>11</sup> Струве Г. Указ. соч. С. 21.

<sup>12</sup> Цит. по: Политическая история русской эмиграции. 1920—1940 гг. М., 1999. С. 100—101.

<sup>13</sup> Основатели газеты даже выдвинули перед художниками слова особую задачу — воспитание «единства национального духа», не последнюю роль в котором играли моральные ценности прошлого «Святой Руси».

<sup>14</sup> Именно в этом издании увидело свет несколько сот литературно-критических публикаций Ходасевича, в частности, знаменитые воспоминания о современниках, впоследствии вошедшие в его сборник «Некрополь», и статьи о литературе XIX века.

<sup>15</sup> Прохорова И.Е. Журнал «Современные записки» и традиции русской журналистики // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика. 1994. № 4. С. 73.

<sup>16</sup> Цит. по: Терапиано Ю.К. Указ. соч. С. 57.

<sup>17</sup> Цит. по: Русская литература в эмиграции: Сб. ст. Питсбург, 1972. С. 353.

<sup>18</sup> Вишняк М.В. «Современные записки»: Воспоминания редактора. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 70.

<sup>19</sup> Современные записки. 1920. № 1. (Без номера страницы).

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Прохорова И.Е. Указ. соч. С. 76.

<sup>23</sup> Вишняк М.В. Указ. соч. С. 75.

<sup>24</sup> Богомолов Н.А. «Современные записки» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 447.

- <sup>25</sup> Цит. по: Терапиано Ю.К. Указ. соч. С. 57.
- <sup>26</sup> Вишняк М.В. Указ. соч. С. 82.
- <sup>27</sup> Богомолов Н.А. Указ. соч. С. 445.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> Название было дано в память об одноименном обществе пушкинской поры, собиравшемся у Н.В. Всеволожского и Я.Н. Толстого (1819—1820).
- <sup>30</sup> Пахмусс Т., Королева Н.В. «Зеленая лампа» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 169.
- <sup>31</sup> Разногласия по частным вопросам на заседаниях общества почти дублировали собой общий характер полемики Г. Адамовича и В. Ходасевича, о чем шла речь выше.
- <sup>32</sup> Цит. по: Струве Г. Указ. соч. С. 31.
- <sup>33</sup> Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев. София, 1921. С. IV.
- <sup>34</sup> Евразийство. Опыт систематического изложения // Пути Евразии. Русская интеллигенция и судьбы России. М., 1992. С. 375.
- <sup>35</sup> Савицкий П.Н. Евразийство // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн: Антология. М., 1993. С. 110.
- <sup>36</sup> Агеносов В.В. «Версты» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 52.
- <sup>37</sup> Костиков В.В. Не будем проклинать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции). М., 1990. С. 20.
- <sup>38</sup> Там же. С. 225.
- <sup>39</sup> Варшавский В. Незамеченное поколение // Русский Париж. М., 1998. С. 194.
- <sup>40</sup> Там же. С. 197.
- <sup>41</sup> Струве Г. Указ. соч. С. 212.
- <sup>42</sup> Коростелев О.А. «Парижская нота» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 302.
- <sup>43</sup> Адамович Г.В. Собрание сочинений. «Комментарии». СПб., 2000. С. 93—94.
- <sup>44</sup> Бем А.Л. Соблазн простоты // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 398—399.
- <sup>45</sup> Струве Г. Указ. соч. С. 217.
- <sup>46</sup> Летаева Н.В. «Числа» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 501.

# І. ПРОЗА

## И .А. Бунин

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

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

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

Дневниковая форма, избранная Буниным, дает возможность запечатлеть хронику событий, которая складывается из многочисленных газетных информационных сообщений, последних новостей, передаваемых друг другу, слухов, уличных реплик. Содержанием дневника становятся сведения, почерпнутые из газет. «В газетах — о начавшемся наступлении немцев. Все говорят: "Ах,

если бы!"» (с. 5). Эти сведения подаются лаконично и четко: «Из Горьковской "Новой жизни"...", «Из "Власти Народа"...", «Из "Русского слова"..."» (с. 7). Материал записей составляют сведения о слабости корниловского движения, «вести из нашей деревни» о возвращении мужиками помещикам награбленного, услышанное на улицах, разного рода «слухи» [«Слухи: через две недели будет монархия и правительство из Адрианова, Саднецкого и Мищенко; все лучшие гостиницы готовятся для немцев. Эсеры будто бы готовят восстание. Солдаты будто бы на их стороне» (с. 24)].

Хронология, организуя повествование, строго не выдерживается автором. В записях есть значительные перерывы (с 24 марта 1918 года по 12 апреля 1919 года), отрывочность, фрагментарность, некоторые записи, напротив, весьма пространны. Такова, например, запись от 9 июня 1919 года, состоящая из шести частей, в которых речь идет о фактах, почерпнутых из газет, сопровождаемых то едким, то горестно беспомощным, то желчным комментарием; об «одном из древнейших дикарских верований» и библейском пророчестве: «Честь унижится, а низость возрастет... В дом разврата превратятся общественные сборища... И лицо поколения будет собачье...» (с. 145). В третьей части приводится пространная цитата из Ленотра о Кутоне — сподвижнике Робеспьера, затем излагается факт, подтверждающий стихийный характер революции. Здесь же содержатся воспоминания, направленные на то, чтобы раскрыть постепенное и неумолимое приближение «окаянных дней» («наигранное благородство» — и в отношении народа, которое «даром... нам не пройдет»; пьяное гулянье в ресторане «Прага» весной семнадцатого года — полное непонимание того, что происходит в России). Последовательная хроника «окаянных дней» московской жизни сменяется одесскими дневниковыми записями, в которых — размышления о случившемся, воспоминания о событиях 1917 года, выписки из «Российской истории» Татищева, из Вл. Соловьева, из Костомарова, из «Пира» Платона и Достоевского. В книге много газетной хроники, а рядом с этим — библейские строки, много «голосов» из народа — это свидетельства очевидцев, ради и во имя которых творится кровавое настоящее с погромами, разбоем, убийствами, «днями мирного восстания».

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

Бунин, отразивший всеобщее «помешательство» и «вакханалию», не выстраивает книгу логически, так как хаотичные записи, организованные лишь хроникально, соответствуют самому жизненному материалу книги, как и ее оборванный конец, объясняемый автором утратой последующих записей. «Проснувшись, как-то особенно ясно, трезво и с ужасом понял, что я просто погибаю от этой жизни и физически, и душевно. И записываю я, в сущности, черт знает что, что попало, как сумасшедший... Да, впрочем, не все ли равно!» (с. 162) «Без плана, вспышками» писались «Окаянные дни», запечатлевшие мучение и болезненную лихорадку ожидания спасения, и обостренное прощальное видение природы, почти физически осязаемое восприятие ее. О чем бы ни писал Бунин, к каким бы сторонам современности ни обращался, во всем выражается его личностное отношение, его субъективная оценка, подкрепленная и дополненная документами и фактами.

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

щем, о причинах и виновниках случившегося, находить утешение в этих записях.

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

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

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

Исследователи творчества И.А. Бунина обращаются и к его высказываниям о произведении: «Вот думают, что история Арсеньева — это моя собственная жизнь. А ведь это не так. Не могу я правды писать. Выдумал я и мою героиню. И до того вошел в ее жизнь, что поверил в то, что она существовала, и влюбился в нее». Хотя в то же время писатель готов согласиться и с читателями: «Может быть, в "Жизни Арсеньева" и впрямь есть много автобиографического...»<sup>5</sup>.

Роман состоит из пяти книг, объединивших — при небольшом объеме — сто семь глав. В каждой из пяти книг, как и

в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» Л.Н. Толстого, запечатлены «четыре эпохи развития» (Л.Н. Толстой)<sup>6</sup> героя: младенчество, детство (I книга), отрочество (II, III книги), юность (IV книга), молодость (V книга). Сам автор фиксирует эти «эпохи», хотя и не озаглавливает ни главы, ни книги (в отличие от Л.Н. Толстого), сам отмечает «переходы» из одной «эпохи» в другую. Так, пятая книга начинается словами: «Те весенние дни моих первых скитаний были последними днями моего юношеского иночества»<sup>7</sup>.

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

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

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



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

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

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

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

Тема России занимает центральное место в прозе русско-го зарубежья первой волны («Богомолье» и «Лето Господне» И.С. Шмелева, «Детство Никиты» А.Н. Толстого, «Времена»

М.А. Осоргина, «Другие берега» В.В. Набокова). И. Ильин, пожалуй, первым обратил внимание на то, что тема «священных корней» объединяла эмиграцию первой волны. Ее автобиографическую прозу отличает напряженный интерес к русской национальной культуре, истории, любовь к России и страстное желание сохранить или продлить хотя бы в слове ее духовную самобытность. Не случайно у И.С. Шмелева и М.А. Осоргина «утраченное чудо» предстает сказочным миром, в котором события, люди, дом, еда, мечты и желания — при всей своей реальности — ирреальны, таят в себе «загадочно-болезненное блаженство».

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

Роман «Жизни Арсеньева» запечатлевает развитие личности героя, его духовное развитие, его любовь к Лике, его путь к русской на-

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

Ослабленная событийность в романе «Жизнь Арсеньева» создается благодаря множеству различных «вкраплений», представляющих собой природные описания, философские размышления, лирические отступления, реминисценции и пространственные цитаты из Библии, произведений художественной литературы и других источников. Фактографичность отступает на второй план, однако, подчиненная «возрастной» сюжетной линии героя, пунктирно она также определяет ход повествования. Многие из этих фактов даны через восприятие Алеши Арсеньева. Аналитическое свойство мышления автора проявляется как в композиции (внутренняя завершенность и продуманность каждой главы-фрагмента; их соподчиненность друг другу и в то же время «неповторяемость» каждого фрагмента, что само по себе способствует динамичности повествования), так и в социальном пласте повествования, связанном с русской поместной жизнью конца XIX века, с обнищанием и разрушением этой жизни.

Художественное время романа организуется таким образом, что движение предполагаемого реального времени фиксируется «природными» явлениями: время дня, года, месяца; датами православного календаря, сменой крестьянских занятий в поместье, «возрастными» изменениями в жизни автобиографического героя (учеба в гимназии и время этой учебы, наступление отрочества, юношеской поры и др.). «Погружение» в прошлое побуждает автора сопрягать разные временные пласты. Наряду с *дихронностью* (временем, о котором пове-

*пластется, о.д. трисопрягать твооорw(сты о кот в 2jпове-))ТJ-15ня-*

что я видел, чем жил когда-то, в своих прежних, незапамятных существованиях, что впоследствии в Египте, в Нубии, в тропиках мне оставалось только говорить себе: да, да, все это именно так, как я впервые "вспомнил" тридцать лет тому назад!» (V, 32). Хронотоп романа сложно организован, что обусловлено присущей автобиографическим повествованиям структурной особенностью — *постепенное «расширение» пространственной перспективы* — выход из замкнутого мира семьи в большой мир; чередование, переплетение, взаимопроникновение разных времен: прошлое — настоящее; прошлое детства, отрочества — прошлое последующей жизни — настоящее (треххронность). В «Жизни Арсеньева» это чередование времен («перебивка») является постоянным признаком, определяющим и стиливую манеру, придающим ей ностальгическую интонацию.

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

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

Известно, что в набросках романа встречается другое его название — «Книга моей жизни». Однако в итоге автор дает иной заголовок: «Жизнь Арсеньева». Эти заглавия в определенной степени отразили и жанровые «колебания» Бунина. Галина Кузне-

цова в «Грасском дневнике» приводит его слова о процессе работы над романом: «В сотый раз говорю — дальше писать нельзя. Жизнь человеческую написать нельзя! Если бы передохнуть год, два, может быть, и смог бы продолжат ь... а так... нет»<sup>9</sup>.

В 1933 году И.А. Бунину была присуждена Нобелевская премия. В своей нобелевской речи писатель, воспринявший премию как важный знак судьбы, как запоздалое, но достойное признание его правды, подчеркнул: «Впервые со времени учреждения нобелевской премии вы присудили ее изгнаннику... Господа члены Академии, позвольте мне, оставив в стороне меня лично и мои произведения, сказать вам, сколь прекрасен ваш жест сам по себе. В мире должны существовать области полнейшей независимости. Вне сомнения вокруг этого стола находятся представители всяческих мнений, всяческих философских и религиозных верований. Но есть нечто незыблемое, всех нас объединяющее: свобода мысли и совести, то, чему мы обязаны цивилизацией. Для писателя эта свобода необходима особенно — она для него догмат, аксиома. Ваш жест, господа члены Академии, еще раз доказал, что любовь к свободе есть настоящий национальный культ Швеции»<sup>10</sup>.

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

Бунину близко «дивное прозрение», осенившее царевича, которому суждено стать Буддой. В этом прозрении «истинное освобождение, спасение от страданий мира и от смертной погибели в нем». И суть его заключается в том, что найдено «освобождение» от смерти («Царство мира сего и царство смерти — одно»). Подлинное освобождение — «в разоблачении духа от его материальности», «в самоотречении», «в уг-

лублении духа в единое истинное бытие», которое и есть «основа всякого бытия и истинная сущность человеческого духа», в слиянии «свойственного человеку истинного Я» с «Единым, Целым, Вечным»<sup>13</sup>.

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

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

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

О единстве цикла свидетельствует и его кольцевая композиция, выявляемая при сопоставлении первого и заключительного рассказов, о чем уже говорилось в буниноведении, а также наличие «гармонического центра». «...Рассказ "Начало" "фокусирует", обобщает все важнейшие смыслы, не насыщая их чувствами, душевными переживаниями; он служит центром сцепления, сопоставления, противопоставления образов, в

котором отчетливо раскрывается своеобразие каждого из героев, обнажается сущность их истинных взаимоотношений»<sup>16</sup>.

Сквозным в цикле выступает мотив дороги, и хотя он не возобновляется от рассказа к рассказу, но, повторяясь с определенной периодичностью, связывает их воедино. В поэтике цикла особая роль принадлежит контрасту, «пронизывающему» текст на всех уровнях. Благодаря ему создается свой ритм, организующий все повествование. Антитетичность реализуется в зеркальной композиции, которая, наряду с другими способами организации текста, находит использование в книге: во взаимосцеплении рассказов «Антигона» и «Смарагд», в которых женский и мужской характеры зеркально противоположны; в сюжетных ситуациях, зеркально противостоящих друг другу. Так, в рассказе «Степа» противопоставляются два лета из жизни Красильщикова [«В это лето он часто вспоминал лето в прошлом году» (VI, 20)], отношения с двумя женщинами: связь с известной актрисой и случайная короткая встреча с пятнадцатилетней Степой, дочерью хозяина постоялого двора, старика-вдовца Пронина. Прием зеркальности проявляется в том, что первая его измучила, и он рабски зависим от нее, вторая же, Степа, рыдает после ночи, проведенной с ним, и умоляет его взять ее, обесчещенную, с собой: «Я вам самой последней рабой буду!» (VI, 24). Принцип зеркального отражения образов персонажей последовательно реализуется в «Темных аллеях».

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

Контрастно противопоставляются в тексте природные описания, эмоциональные состояния героев. В рассказе «Красавица» контраст открыто заявлен в самом начале: «Чиновник казенной палаты, вдовец, пожилой, женился на молоденькой...»

(VI, 46). И тот же прием используется для характеристики героини — контраст между внешним обликом (красавица) и внутренним (темное нутро): «И вот вторая красавица спокойно возненавидела его семилетнего мальчика от первой жены» (VI, 6).

«Темные аллеи» в контексте цикла раскрываются как название, вобравшее в себя множество смыслов, которые образуют мотивы, и все они связаны со сферой чувств двоих — Ее и Его. Любовь в произведении предстает сложным явлением, антиномичным и непостижимым. Образ, вынесенный в заглавие, символизирует, с одной стороны, всепоглощающую *страсть*, противостоять которой человек не в силах, она сродни стихии, это инстинктивное, бессознательное влечение. Именно поэтому любви-страсти в рассказах соответствуют такие природные явления, как гроза, метель, выражающие стихийную силу природы. Эта параллель свидетельствует о том, что и страсть является такой же стихийной, неуправляемой силой, порожденной самой природой («Степа» и др.). В описании грозы и ливня в рассказе «Степа» молния своим «ослепляющим рубиновым огнем» воспринимается как «знамение конца мира».

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

С другой стороны, «темные аллеи» — это и «лучшие, истинно волшебные» минуты жизни. И в тексте эта характеристика дается рядом с «развернутым названием»: «Кругом шиповник алый цвет, стояли темных лип аллеи...» — стихи Огарева, которые герой рассказа Николай Алексеевич читал Надежде тридцать лет тому назад, в «лучшие минуты» его жизни («И все стихи мне изволили читать про всякие "темные аллеи"»). В стихах обращает на себя внимание использование цветковых обозначений. Цвет в поэтике Бунина занимает важное место, что отчетливо проявляется в «Темных аллеях». Цветовую



гамму цикла определяет оппозиция *темный* — *яркий*<sup>17</sup>, что находит отражение и в приведенной стихотворной цитате, которая задает эмоциональный тон всей книге.

Стихи про темные аллеи передают состояние той любовной «горячки», как его определяет Надежда, которую герои переживают и которая связана с их молодостью (не случайно точно указывается их возраст), с невозвратно ушедшим прошлым, оставшимся для обоих «истинно волшебным» временем, «лучшими минутами» жизни. «Алый шиповник» и «темные липы» намечают противопоставление прошлого настоящему, красоты и силы чувств молодости разочарованию и опустошенности старости с оправданием: «Все проходит... Любовь, молодость — все, все» (VI, 7). Это противопоставление станет принципом структурной организации многих рассказов. И в той же поэтической строке — «Кругом шиповник алый цвет, стояли темных лип аллеи» — закреплено еще одно свойство, присущее содержанию всей книги: в прошедшем времени воспроизводится краткий миг бытия. А смысл рассказа заключается в том, что для обоих миг их любви остался лучшим воспоминанием и предопределил судьбы: ее несложившуюся [«Сколько ни проходило времени, все одним жила»] (VI, 7), «как не было у меня ничего дороже вас на свете в ту пору, так и потом не было» (VI, 8)] и его несчастную [«...Никогда я не был счастлив в жизни...»] (VI, 8)].

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

Итак, название цикла многозначно. Оно прежде всего символизирует непознанную природу любви, особенно любви-стра-

сти, которая соединяет в себе высочайшую радость бытия и темное, греховное начало, силу чувства и кратковременность его. В рассказе «Генрих» дана точная — в контексте цикла — характеристика «жен человеческих, сеть прельщения человеком». «Эта «сеть» нечто поистине неизъяснимое, *божественное и дьявольское...*» (VI, 116).

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

Рассказ «Натали» завершает вторую часть книги. В нем, как и в двух предыдущих «Галя Ганская» и «Генрих», героиня умирает. И хотя они умирают по-разному (Галя Ганская отравилась, Генрих из ревности застрелил австриец, Натали «умерла в преждевременных родах»), но героинь — все три рассказа названы их именами — объединяет то, что смерть является расплатой за любовь.

В «Натали» концепция любви содержит важный в контексте всего цикла смысл: нет жизни без любви, утрата ее подобна гибели. Герой вспоминает Натали на балу, «такую высокую и такую страшную в своей уже женской красоте», и признается: «Как хотел я умереть в ту ночь в восторге своей любви и погубели!» (VI, 148). Тот же мотив реализуется в финальных словах рассказа «В одной знакомой улице». После прощания героя-

повествователя, в ту пору студента, с нею, дочерью дьячка, и обещания встретиться через две недели больше ничего не было: «...Больше ничего не помню. Ничего больше не было» (VI, 150). Этим рассказом открывается третья часть цикла, в которой концепция любви приобретает дополнительный смысловой оттенок: любовь как *болезнь*, как «*наваждение*» [«Жила в каком-то наваждении» («Мечь». VI, 202)].

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

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

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

поминает герою-повествователю о пережитом когда-то счастье. Сад — это и место первых свиданий. Именно он пробуждает воспоминания о начале любви, о «времени еще ничем не омраченного счастья», о «близости, доверчивости, восторженной нежности, радости» (VI, 33).

Исполненный лиризма рассказ «Поздний час» завершает первую часть цикла, подчеркивая значимость для книги в целом еще одного мотива, связанного с названием, — мотива невозможности продлить счастье и его утраты, мотива промелькнувшего мгновения: «Одно было в мире: легкий сумрак и лучистое мерцание твоих глаз в сумраке» (VI, 34).

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

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

го утра любви» героя Виталия Петровича и Натали воплощаются в рассказе.

Многими исследователями творчества Бунина отмечалась особая «магия воспоминаний» (Л.А. Колобаева), присущая ему. Эта магия воспоминаний организует повествование в «Темных аллеях» и задается самим заглавием цикла, которое в «развернутом» виде — «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи» — содержит отсылку в прошлое: прошедшее время глаголов, запечатлевшее мгновение. «Темные аллеи» — это погружение в прошлое, это воспоминание, по остроте и силе чувства не уступающее мгновению пережитого когда-то счастья: «...И молодость, красота всего этого, и мысль о ее красоте и молодости, и о том, что она любила меня когда-то, вдруг так разорвали мое сердце скорбью, счастьем и потребностью любви, что, выскочив у крыльца из коляски, я почувствовал себя точно перед пропастью...» («Натали». VI, 143).

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

Символический смысл заглавия раскрывается благодаря особой атмосфере таинственности и сказочности, создаваемой многообразными пейзажными описаниями. «Как волшебно блещут вдали березы. Нет ничего страннее и прекраснее внутрен-

ности леса в лунную ночь и этого белого шелкового блеска березовых стволов в его глубине...» («Натали». VI, 139). «И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет, слабо отражавшийся в плоско белеющей воде вдали, резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары...» («Руся». VI, 43).

Поэтика заглавия «Темных аллей» выявляется в системе целого — в единстве его формосодержательной структуры. Именно благодаря названию первого рассказа, давшего заголовок циклу, осуществляются основные циклообразующие связи. Образ темных аллей, связанный с философией цикла и его главной темой, порождает множество смыслов, создающих систему мотивов, последовательно развивающихся и обогащающихся от рассказа к рассказу. Заглавие произведения в целом полифункционально, оно реализуется как один из ключевых пространственных образов цикла, как емкий символ, как название, в скрытом виде содержащее основной структурообразующий принцип — принцип контраста, который оказывается универсальным в построении фрагментарного повествования, именно он последовательно и настойчиво оформляет целое, органично соответствуя философии любви в произведении и способствуя максимально полному ее раскрытию. Поэтика заглавия выражается и в том, что оно формирует основной эмоциональный тон книги, определяет его стилевое своеобразие. Художественное единство книги обусловлено особой авторской позицией<sup>19</sup>, композиционной логикой, сюжетными «скрепами» внутри частей, архитектурной, системой сквозных мотивов, развивающихся и обогащающихся по мере воплощения в тексте, полифункциональностью заглавия.

«Жизнь Арсеньева» и «Темные аллей» стали тем творческим итогом, который позволил В.В. Вейдле в статье «На смерть Бунина» одним из первых высказать важную мысль: «Бунин созрел медленно, как это часто бывает с людьми большого и сложного дарования, и к зрелой своей манере он пришел не столько в силу отказа писать так, как писали до него, сколько в результате непреднамеренного развития, которое, в рамках его творчества, постепенно привело к некоему перерождению русской прозы<sup>20</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Бунин И.А. Окаянные дни. М., 1991. С. 162. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.
- <sup>2</sup> Мальцев Ю. Иван Бунин: 1870—1953. Франкфурт-на-Майне; М., 1994. С. 304.
- <sup>3</sup> Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989. С. 142.
- <sup>4</sup> Аверин Б.В. Жизнь Бунина и жизнь Арсеньева: поэтика воспоминания // Бунин И.А.: pro et contra. СПб., 2001. С. 653.
- <sup>5</sup> Цит. по: Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество. М., 1991. С. 153.
- <sup>6</sup> Л.Д. Опульская пишет: «Трилогия, которую нередко называли "элегией в прозе", была задумана как роман или, говоря точнее, как эпопея развития человеческого характера в пору детства, отрочества, юности, молодости ("Четыре эпохи развития"). И если этот первоначальный замысел не был реализован в полной мере, в планах, набросках и черновиках, то, разумеется, не был и совершенно забыт: он отразился в творчестве ближайших лет ("Утро помещика", "Казаки") и много значил для формирования толстовского реализма». См.: Опульская Л.Д. Первая книга Льва Толстого // Толстой Л.Н. Детство. Отрочество. Юность. М., 1978. С. 479.
- <sup>7</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1994. С. 172. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.
- <sup>8</sup> Мальцев Ю. Указ. соч. С. 305.
- <sup>9</sup> Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М., 1995. С. 83.
- <sup>10</sup> Цит. по: Мальцев Ю. Указ. соч. С. 274.
- <sup>11</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 5.
- <sup>12</sup> Мальцев. Ю. Указ. соч. С. 301.
- <sup>13</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 43.
- <sup>14</sup> Там же. С. 44.
- <sup>15</sup> Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. Т. 1. М., 1913. С. 126.
- <sup>16</sup> Грудцина Е.Л. Поэтика цикла И.А. Бунина «Темные аллеи»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1999. С. 13—14.
- <sup>17</sup> Там же. С. 8.
- <sup>18</sup> См.: Тресиддер Д. Словарь символов: Пер. с англ. М., 2001. С. 320.
- <sup>19</sup> В.В. Вейдле называет это «субъективизацией повествовательных форм, к которой Бунин пришел во второй половине жизни...». См.: Вейдле В.В. На смерть Бунина // Бунин И.А.: Pro et contra. С. 424.
- <sup>20</sup> Там же. С. 422.

## А .И. Куприн

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

В 1920-е годы выходят сборники произведений Куприна, написанных за рубежом: «Новые повести и рассказы» (Париж, 1927), «Храбрые беглецы» (Париж, 1928), «Купол св. Исаакия Долматского» (Рига, 1928), «Елань» (Белград, 1929), «Колесо времени» (Белград, 1930). Конец 20-х — начало 30-х годов были плодотворными для писателя: в это время он создал свои лучшие произведения эмигрантского периода: повесть «Колесо времени» (1929), роман «Юнкера» (1932), повесть «Жанета» (1933).

В повести **«Колесо времени»** А.И. Куприн обращается к теме, которая ранее не раз привлекала его внимание, — к теме всепоглощающей любви, захватывающей человека целиком («Сильнее смерти», «Суламифь», «Инна», «Гранатовый браслет»). На-



писанная в эмиграции, эта повесть вобрала в себя жизненные впечатления автора двадцатилетней давности. Марсель 1912 года, когда впервые побывал в нем Куприн, был запечатлен им в очерках «Лазурные берега». В «Колесе времени» воспроизводятся отдельные детали, эпизоды очерков. В ней описывается именно Марсель 1910-х годов, который вызывает в памяти и Россию того времени. Уже в начале произведения при описании встречи двух друзей после двенадцатилетней разлуки говорится о «той» Москве: «Ах, милый мой, слезы мне глаза щипят. Встанут давние, молодые годы. Москва. Охотничий клуб. Тестов. Черныши. Малый театр. Бега на Ходынке. Первые любвишки... Сокольники... Эх, не удержать, не повернуть назад колесо времени»<sup>3</sup>. Образ прежней Москвы не раз возникает на страницах произведения, придавая ему особую ностальгическую интонацию. Тем более что и о любви в ней рассказывается прошедшей, которую уже не вернуть: «...В одну минуту теряет человек большое счастье для того, чтобы потом всю жизнь каяться... Ах! Не повернешь...» (V, 420). Так в повести причудливо переплетаются два мотива — тоски по родине и по ушедшей любви.

Глеб Струве верно отметил, что «в лучших своих зарубежных вещах Куприн остался большим мастером анекдота и крепко слаженного повествования, как и мастером простого и выразительного языка»<sup>4</sup>. К этому можно добавить и то, что Куприн остается мастером умело закрученной интриги. Эти особенности таланта писателя проявились и в повести «Колесо времени». Сравнительно небольшая по объему, она отличается динамичным развитием сюжета, «дробным», фрагментарным построением. Произведение состоит из тринадцати небольших глав, имеющих собственные лаконичные заглавия. История любви Мишики и Марии излагается ретроспективно: герой-повествователь рассказывает о ней своему старому приятелю, случайная встреча с которым произошла в одном из кафе «славного города Тулуза». Повествование строится как монолог, адресованный слушателю, о чем свидетельствуют постоянные обращения к нему героя: «дружок», «ты говоришь...», «ты уж, наверное, догадался...», «говорю тебе...», «вообрази себе...», «знаешь ли что, мой дружок?», «дорогой мой», «видишь...», «ты, может быть, заметил...». В одиннадцатой главе дано пространное обращение, возвращающее читателя в настоящее время, в

ситуацию общения героя-повествователя со своим товарищем: «Старый друг мой, дорогой мой дружок! Никому я обо всем этом никогда не говорил и, уж конечно, больше не скажу. Прости же мне мое многоречие...» (V, 468). Этот прием обращения к бессловесному собеседнику позволяет автору естественным образом ввести в повествование историю любви героев как рассказ об утраченном чувстве («Колеса времени не повернешь обратно...»), скрепляет повествование в единое целое. Содержательность приема проявляется и в том, что встреча двух друзей в кафе оказывается более реальной, чем иллюзорная история любви, — в дымке воспоминаний предстающая как чудесная утраченная сказка.

Жизнь героини окружена тайной, она неожиданно появляется в судьбе рассказчика и так же неожиданно исчезает. В первую же минуту знакомства он понимает, что это та женщина, о которой он «мечтал с самых ранних, с самых мальчишеских дней. Мне показалось, что я знаю ее очень давно, лет двадцать, и как будто бы она была всегда моей женой или сестрой, и если бы я и любил других женщин, то лишь — в поисках за ней» (V, 424). Рассказчик, только увидев незнакомку, с восторгом понимает: «...Милостивая судьба или добрый Бог послали мне величайшее счастье в мире» (V, 424). В первой главе «Гренадин» (по названию напитка, добавляемого в вино) повествуется о двух встречах — с давним приятелем и с героиней. Вторая глава называется «Дурные мысли», так как герой-повествователь, познакомившись в ресторане отеля с таинственной незнакомкой, приглашает ее подняться к нему в комнату отеля и, не встретив отказа, рассчитывает на легкую победу. Однако в разговоре с нею узнает о том, что она не первый раз видит его и, любя русских («В них бродит молодая раса, которая еще долго не выльется в скучные общие формы»), надеется найти в нем хорошего друга. На прощанье Мария назначает ему встречу в том же ресторане на следующий день. С этого момента герой живет предчувствием и ожиданием предстоящего свидания с нею [«В груди моей вдруг задрожало предчувствие великого блаженства и тотчас же ушло» (V, 431)]. В третьей главе описывается эта встреча, на которую она приходит не одна, а с молодым моряком-итальянцем, которому мысленно герой-повествователь дает имя Суперкарго (так и называется глава),

что означает мелкий морской чин. Из следующей главы («Мишика») становится ясно, почему красавец-моряк сопровождает «странную незнакомку». На вопрос героя, не близка ли ему синьора, он отвечает: «Можно ли быть близким солнцу? Но кто мне может запретить обожать синьору? Если ей предстояло уколоть свой маленький палец иголкой, то я, чтобы предотвратить это, отдал бы всю мою кровь...» (V, 436).

В пятой главе «Мария» многие «загадки» проясняются: лишь в ней мы узнаем, что имя «прекрасной дамы» Мария, что итальянский моряк и она год назад любили друг друга, но разлука (он отправился в кругосветное путешествие) помогла Марии понять, что ее любовь к нему была «не очень глубока» и что в любви Мария ценит праздник и свободу, она не признает обещаний и клятв [«Что за ужас, когда один не любит, а другой вымаливает любовь, как назойливый нищий» (V, 439)]. Наконец, в этой же главе она признается: «...Когда я увидела тебя в первый раз, то мгновенно почувствовала, что ты будешь моей радостью и я буду твоей радостью... Я ясно почувствовала, что очень скоро наши сердца забьются в один такт, близко-близко друг к другу. Ах! Эти первые, быстрые, как искра в темноте, летучие предчувствия! Они вернее, чем годы знакомства» (V, 438). После этой предыстории любви рассказчик и его собеседник «перекочевывают» в другое место — укромный кабачок, где рассказ о Марии продолжается (глава «Колья»). Она по-прежнему остается загадкой для героя, исповедуя свои взгляды на любовь, не связывающую свободы другого, и не открывая свою душу ему («...В свою душу она меня не пустила и почти никогда не пускала»). Их любовь длилась «год и четыре месяца». Эта деталь, данная в начале шестой главы, как бы предопределяет сюжетную развязку.

Образом Марии утверждается в произведении культ любви. «В любви Мария была, мне кажется, истинной избранницей. Знаешь ли, какая мысль приходит теперь мне часто в голову? Думаю я так: инстинкту размножения неизменно подчинено все живущее, растущее и движущееся в мире, от клеточки до Наполеона и Юлия Цезаря, но только человеку, этому цветку, перлу и завершению творения, ниспосылается полностью великий таинственный дар любви. Но посылается совсем не так уж часто, как это мы думаем» (V, 443). Глава с изложением

авторской философии любви называется «Трактат о любви» и занимает она срединное положение, располагаясь седьмой по счету среди тринадцати глав повести. Смысл этой философии заключается в том, что настоящая любовь, которая «сильнее смерти», — это редкость и дар, требующий восхождения по «лестнице с бесконечным числом ступенек, ведущих от влажной, темной, жирной земли вверх, к вечному небу и еще выше» (V, 444). Дар любви предполагает «священное служение женскому началу». И Мария, созданная для такой любви, пришлась не ко времени: ей нужно было родиться или в золотой век человечества, или через несколько столетий после современной эпохи. И рядом с нею герой ощущает себя «пингином» (не случайно Мария называет его «Мишкой» — медведем, подчеркивая близость имени любимого животному, которое она обожает), так как ее чувство по сравнению с его любовью — крылато («...Я сказал бы, что у нее были за плечами два белоснежных, длинных лебединых крыла...»), он остро переживает ее духовное превосходство. Дар любви Марии проявляется в том, что она предупредительна и нежна, догадлива и щедра, скромна и искренна. «Она была в любви так радостна, она любила жизнь, и такая естественная теплая доброта ко всему живущему исходила из нее золотыми лучами» (V, 445). В то же время именно Мишика пробуждает в ней этот дар. Мария признается ему: «Теперь мне кажется, что я нашла и себя, и тебя, и ту вечную любовь, о которой мечтают все влюбленные, но которая из миллионов людей дается только одной паре» (V, 446). И именно в этой главе вновь возникает мотив «колеса времени», которое не остановишь и не повернешь обратно.

Глава восьмая «Мадам Дюран» начинается словами: «Все течет во времени, и ко многому привыкаешь понемногу, незаметно для самого себя» (V, 447). Категория времени, вынесенная и в заглавие повести, заключает в себе важный для всего произведения смысл, связанный с необратимостью времени, его быстротечностью, с его властью над человеком. И привычка, о которой идет речь в тексте, с одной стороны, свидетельствует о гармонии во взаимоотношениях героев и желанной близости [«...Нередко мы замечали, что наши мысли идут параллельно; часто мы произносили одновременно одно и то же слово; привычки и вкусы становились общими» (V, 447)], с

другой стороны, именно привычка губительна для любви. В то же время Мария по-прежнему остается загадкой для героя. «Я... мало знал о Марии, но сама обыденная жизнь открывала мне изредка новые черты в ее загадочном существовании и в ее прекрасной душе — свободной, чистой, гордой и доброй, хотя я и до сих пор не понимаю: была ли эта душа пламенной или холодной?...» (V, 447). И о своем прошлом Мария рассказывает ему не сразу, а спустя время. Пригласив к себе в дом, она вынуждена назвать свое имя — госпожа Дюран, которое оказывается лишь ее *nom de guerre* (прозвищем), так как не хочет своим образом жизни, которым дорожит, компрометировать родовое старое и очень почетное имя своего прадеда — «великого адмирала». Мария приоткрывает завесу над своим прошлым: когда она была «почти девочкой», ее «связали» с человеком, который был старше ее и которого она не любила. Через неделю она сбежала от него.

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

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

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

момент, переходя девяностый градус, тангенс, до этой поры возраставший вверх, вдруг с непостижимой быстротой испытывает то, что называется разрывом непрерывности, и с удивлением застаёт себя ползущим, а потом летящим вниз, — полет, недоступный человеческому воображению» (V, 470). По словам героя, так же неуловим момент утраты любви, как и превращения ее «в тупую, холодную, покорную привычку». Именно это и происходит с героями. В этой же главе автор пытается проникнуть в «любовный строй женской души». Герой-повествователь по-своему объясняет логику поведения Марии. Исповедовавшая свободу в любви, она каждого из своих избранников (а это всегда был ее выбор), как ей казалось поначалу, любила, но вскоре «замечала, что это было только искание настоящей, единственной, всепоглощающей любви, только самообман, ловушка, поставленная страстным и сильным темпераментом» (V, 472). И герой, сначала преклонявшийся перед Марией («Она для меня была богиня или царица»), постепенно привыкает к их отношениям: «..Проклятая сила привычки уничтожила мое преклонение перед Марией и обесцветила мое обожание» (V, 474). Многие в ней начинают ему не нравиться. Чуткая Мария это чувствует, в угоду любимому отказывается от своих сложившихся привычек, но однажды, обиженная, покидает его. В заключительной тринадцатой главе «Белая лошадь» представлена сюжетная развязка: Мария, несмотря на ожидания героя и сказанное на прощанье ею «до свидания», так и не вернулась. «Не вернулась никогда!» Из письма, присланного ею, он узнает, что находится она в маленьком городке «Белая лошадь» и что они больше никогда не встретятся. В финале повести вновь возникает мотив колеса времени, которое не повернешь обратно. Герой признается своему собеседнику: «Я покорен велениям судьбы... Живу по инерции» (V, 479), тем самым почти дословно повторяя слова, приведенные в начале произведения. Кольцевая композиция придает завершенность сюжету и способствует «крепкой слаженности» повествования.

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

Марии раскрывается еще одна грань женского характера, открытого писателем.

Автобиографическое начало проявляется во многих произведениях А.И. Куприна, в том числе и в «Колесе времени», однако в романе **«Юнкера»** оно становится жанрообразующим. «Я хотел бы, чтобы прошлое, которое ушло навсегда, наши училища, наши юнкера, наша жизнь, обычаи, традиции остались хотя бы на бумаге (и не исчезли не только из мира, но даже из памяти людей)»<sup>5</sup>, — заметил автор. И ему это удалось. В романе запечатлена целая эпоха российской жизни конца XIX века с ее укладом и национальными особенностями, эпоха, отразившаяся в описании распорядка, быта, традиций и системы обучения в Третьем военном Александровском училище — гордости всей Москвы. Неслучайно один из критиков назвал роман «книгой московского бытия». На автобиографический характер романа указывал и сам автор: «Здесь я весь во власти образов и воспоминаний юнкерской жизни с ее парадной и внутренней жизнью, с тихой радостью первой любви и встреч на танцевальных вечерах со своими «симпатиями». Вспоминаю юнкерские годы, традиции военной школы, типы воспитателей и учителей» (VI, 472).

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

Роман состоит из трех частей, каждая из которых, в свою очередь, делится на главы, имеющие собственные названия.



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

Во второй части представлены эпизоды из жизни Александра в первые месяцы 1889 года. В главе XXIV «Чистые пруды», которой заканчивается эта часть романа, повествуется о первой серьезной влюбленности Алеши и о планах на будущее, которое он связывает с очаровавшей его Зиночкой. И в третьей части, состоящей всего из пяти глав, речь идет о новом этапе юнкерской жизни Александра — пребывании в летних лагерях, новых заботах, связанных с получением необходимого для первого разряда балла, переходом на второй курс и производством в офицеры. Однако, хотя в романе и излагаются события в течение неполного календарного года, в нем имеются отступления от основной хронологической канвы, раздвигающие временные границы повествования. Это воспоминания о летнем отдыхе перед поступлением в юнкерское училище, связанные с влюбленностью в одну из сестер Синельниковых (глава III «Юлия»); рассказ о давнишней мечте Александра «сделаться поэтом или романистом», о первых стихах, написанных в семилетнем возрасте, об опыте написания первого «романа» «Черная Пантера» («из быта североамериканских дикарей...») и о безуспешной попытке издать его (глава XII «Господин писатель»); повествование о недельном пребывании летом у сестры Сони и знакомстве с «диковинным сонинным гостем» — желтолицым поэтом Диодором Ивановичем (глава XIII «Слава»).

Художественное время романа сложно организовано: в нем представлено несколько временных слоев, прежде всего

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

В «Юнкерах» представлена и временная «перебивка», связанная с чередованием разных временных слоев. Так, в главе «Прощание» в одном абзаце оказываются сфокусированы два временных потока: настоящее время — прощание перед вступлением в «новую жизнь... взрослую, серьёзную и суровую» — и условно прошлое, так как по отношению к настоящему оно

является будущим временем, но о нем повествователь вспоминает спустя несколько десятилетий: «Через четырнадцать лет, уже оставив военную службу, уже женившись, уже приобретая большую известность как художник-портретист, он во дни тяжелой душевной тревоги приедет, сам не зная зачем, из Петербурга в Москву, и там неведомый, темный, но мощный инстинкт властно потянет его в Лефортово, в облупленную желтую николаевскую казарму, к отцу Михаилу» (VI, 139). Будущее «вторгается» в повествование несколько раз. В главе XVI «Дрозд» описываются рождественские каникулы, отдых. «Эта невесомость — одно из блаженнейших ощущений на свете, но оно негативно, оно так же незаметно и так же не вызывает благодарности судьбе, как тридцать два зуба, емкие легкие, железный желудок; поймет его Александров только тогда, когда утерять его навсегда; так лет через двадцать» (VI, 228). Или же в XXI главе «Вальс» речь идет о «летучей грусти», которую испытывает Александров, ощущая прикосновение чего-либо «истинно прекрасного». «В этой странной грусти нет даже и намека на мысль о неизбежной смерти всего живущего. Такого порядка мысли еще далеки от юнкера, они придут гораздо позже, вместе с внезапным ужасающим открытием того, что ведь и я, я сам, я, милый, добрый Александров, непременно должен буду когда-нибудь умереть, подчиняясь общему закону» (VI, 256—257). Повествователь имеет возможность соотнести давно минувшее с последующим. Так, в главе XXII «Ссора» вдруг «смыкаются» два разных времени: «Об этом минутном горе Александров вспомнит когда-нибудь с нежной признательностью, обвеянной поэзией. До зловещих часов настоящего, лютого, проклятого отчаяния лежат впереди еще многие добрые годы» (VI, 266).

Роман «Юнкера» поражает точностью и яркостью деталей, подробным и живописным воспроизведением эпизодов из жизни автобиографического героя, убедительным воссозданием его психологического состояния в разных ситуациях и с разными людьми, мастерски выписанными картинами московского бытия. Иван Лукаш, один из первых критиков романа, сразу же после его публикации обратил внимание на главное: «Удивительна в "Юнкерах" именно эта сила художественного видения Куприна, магия оживляющего воспоминания...»<sup>6</sup>. Роман, создававшийся вдали от родины, посвящен лучшим оте-

чественным традициям военной школы. В нем говорится о том, что «питомцы» Александровского училища «по каким-то загадочным влияниям жили и возрастали на основах рыцарской военной демократии, гордого патриотизма и сурового, но благородного, заботливого и внимательного товарищества» (VI, 160). На страницах произведения с любовью и любованием воссоздается образ «той», старой, Москвы: «В субботу юнкеров отпустили в отпуск на всю неделю масленицы... Семь дней полной и веселой свободы в стихийно разгулявшейся Москве, которая перед строгим постом вновь возвращается к незапамятным языческим временам и вновь впадает в широкое идолопоклонство на яростной тризне по уходящей зиме, в восторженном плясе в честь весны, подходящей большими шагами.

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

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

Роман «Юнкера» вписывается в контекст автобиографических произведений русской литературы, занимая среди них особое место, т. к. в нем представлен необычайно короткий отрезок из жизни автобиографического героя. Однако отрезок чрезвычайно значимый — пора взросления и возмужания. И хотя

центральным героем в романе является Александров и все события даны через его восприятие, но самым названием подчеркивается главное для автора — жизнь поколения молодых людей, готовящихся посвятить себя служению Отечеству и верных принятой присяге: «Обещаюсь и клянусь всемогущим Богом, перед святым Его Евангелием, в том, что хочу и должен его императорскому величеству, самодержцу всероссийскому, и его императорского величества всероссийского престола наследнику верно и нелицемерно служить, не щадя живота своего, до последней капли крови...» (VI, 170).

Последнее крупное произведение А.И. Куприна, написанное в эмиграции, — повесть «**Жанета**», высоко оцененная литературной критикой русского зарубежья (В. Ходасевич, Г. Адамович и др.). В основу повести положены реальные события и герои. Так, К.А. Куприна писала о том, что в произведении нашли отражение факты из жизни семьи Куприных, когда они жили у вдовы Збышевской<sup>7</sup>. Повесть имеет подзаголовок «Принцесса четырех улиц». Ею является главная героиня произведения девочка Жанета. Повесть состоит из шести частей, причем первые четыре представляют собой развернутую экспозицию — описание жизни старого русского профессора Симонова, человека одинокого и уставшего от жизни. Сюжетная завязка дана в пятой части — это встреча профессора с Жанетой. «В тот самый миг, когда профессор увидел девочку, она тоже очнулась, отвела свой взгляд от паутины и устремила его вверх, в глаза странного, большого старого человека» (VI, 387). И если профессор «уже устал от жизни, хотя продолжал любить и благословлять ее», то девочку переполняет радость бытия и очень скоро старик нежно привязывается к ней. Он не представляет уже своей жизни без нее. «О! Чего же стоят все утехи, радости и наслаждения мира в сравнении с этим самым простым, самым чистым, божественным ощущением детского доверия» (VI, 394).  
•естая часть по объему равна всем предыдущим. В жизни профессора появляется новый смысл — увидеть чумазую Жанету и подарить ей радость. Он вспоминает свою семейную жизнь, которая «сложилась как-то неладно, кособоко, нелепо, разрозненно и неуютно». В настоящем же у профессора нет ничего, кроме черного кота Пятницы. Кульминационным моментом в развитии сюжета становится приобретение игрушки для

Жанеты — «крошечного веселого фокстерьерчика», который надевается на руку и оживает. Профессор через мусорщика Антуана передает игрушку, купленную на последние деньги, Жанете, радость которой неопишима. И эту радость разделяет с нею профессор: ему она демонстрирует подарок «господина Антуана». Сюжетная развязка дана в конце шестой части — она неожиданна и горька для профессора: мать Жанеты вместе с дочкой оставляют газетный киоск, где обычно профессор мог видеть девочку, и переезжают в другой город. Эта повесть «пронизана чувством безудержной, хронической ностальгии» (О. Михайлов). Именно поэтому она производит столь сильное впечатление.

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

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Седых А.Я. Далекие — близкие. М., 1995. С. 29.

<sup>2</sup> Куприна К.А. Куприн — мой отец. М., 1971. С. 117.

<sup>3</sup> Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1991—1997. С. 419. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>4</sup> Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж; Москва, 1996. С. 78.

<sup>5</sup> Арсеньев Л. О Куприне // Грани. 1959. № 43. С. 127.

<sup>6</sup> Цит. по: Михайлов О. Жизнь Куприна. «Настоящий художник — громадный талант». М., 2001. С. 369.

<sup>7</sup> См.: Куприна К.А. Указ. соч. С. 155—157.

<sup>8</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 89.

## И .С. Шмелев

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

Иван Сергеевич Шмелев родился 21 сентября (3 октября) 1873 года в Замоскворечье в семье купца, бравшего подряды на строительные работы.

На формирование личности будущего писателя оказала влияние прежде всего семья, отличавшаяся глубокой православной верой. «В доме я не видал книг, кроме Евангелия», — вспоминал Шмелев<sup>1</sup>. Патриархально настроенными, глубоко верующими были и слуги, преданные своим хозяевам.

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

Рано пробудившемуся в ребенке «чувству народности, рускости, родного» способствовала отечественная литература,

прежде всего Пушкин, Достоевский и Л. Толстой, имена которых автор «Лета Господня» считал самыми значительными в классике XIX века.

Писать Шмелев начал рано, еще будучи гимназистом. Первая его книга «На скалах Валаама» (1897), повествующая о свадебном путешествии в знаменитый Валаамский монастырь, вышла в урезанном виде и читательского успеха не имела.

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

Февральскую революцию 1917 года Шмелев встретил восторженно, однако вскоре наступило «отрезвление». Что же касается Октябрьского переворота, то его художник слова решительно не принял и осудил, хотя эмиграция в планы писателя не входила. Переехавший в 1918 году в Крым, Шмелев, невзирая на голод и лишения, намеревался надолго обосноваться в Алуште. Все изменилось с трагической смертью сына, 25-летнего белогвардейского офицера, арестованного чекистами прямо в больнице и без суда и следствия расстрелянного. В ноябре 1922 года Шмелев с женой покидают Россию, уезжают в Берлин, а с января 1923 года обосновываются в Париже.

В том же году писатель, живой свидетель крымской трагедии — казней десятков тысяч солдат и офицеров Доброволь-



ческой армии — по свежим следам событий на документальном материале создает свой Апокалипсис — эпопею **«Солнце мертвых»**. Самая страшная книга в русской литературе<sup>2</sup>, переведенная на множество языков, стала для Европы подлинным откровением. Имя Шмелева приобретает широкую известность.

Необычность жанра (эпопея, заключающая в себе черты хроники об умирании жизни) обусловила своеобразие манеры повествования. В «Солнце мертвых» нет привычных сюжета, завязки, кульминации, развязки, главных и второстепенных героев, нет начала, как и отчетливого конца. Хроникальность, отрывочность, мозаичность событий, многоголосие героев, символы, алогизм, парадоксальность — все это организует воедино образ рассказчика. Генерирует книгу авторская позиция, христианская по сути.

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

Согласно концепции Шмелева, homo sapiens, возгордившись, забыл своего Творца, сделал ставку на земного бога, от которого и получил «новое Евангелие» с его идеей всечеловеческого насильственного счастья.

Авторская позиция в «Солнце мертвых» открыто пристрастна, что сближает произведение с «Окаянными днями» И. Бунина. Утверждая самоценность ниспосланной свыше жизни личности, писатель выступает против использования человека как средства в каких бы то ни было социальных экспериментах.

Автор сознательно обезличивает чекистов, характеризуя персонажей предельно обобщенно: «те, что убивать ходят» (I, 476), «широкорылые», «скуластые» (I, 596), «люди с красным звездами» (I, 488) и т. п.

Нередко Шмелев прибегает к приему зооподоблений. Вот •ура Сокол с «мелкими, как у змеи зубами», от которого, «как от стервятника, пахнет кровью» (I, 477); а вот другой че-

кист, показанный через восприятие простых людей: «рыжеватый, тощий, глаза зеленые, злые, как у змеи...» (I, 588).

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

•мелев не ставил своей задачей изнутри раскрыть механизм уничтожения людей, как это сделал В. Зазубрин в повести «Щепка» (оба произведения написаны в одном и том же 1923 году). Автор «Солнца мертвых» прибегает к емкому опосредованно-символическому изображению, уподобляя работу крымских чекистов крупнейшим в мире чикагским бойням. Впечатление усиливается потрясающе зримой конкретизацией: «только в одном Крыму за какие-нибудь три месяца! — человеческого мяса, расстрелянного... без суда!.. — девять тысяч вагонов! Поездов триста! Десять тысяч тонн свежего человеческого мяса, мо-ло-до-го мяса! (I, 505).

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

Огромную роль в повествовании играет сгущенная символика. Пронизывающие шмелевское произведение образы-символы солнца, неба, звезд, моря, камня, ветра, тьмы, дороги служат раскрытию спектра общечеловеческих идей о самоценности ниспосланной свыше жизни, бессмысленности льющейся крови, о сопряженности земного и горнего, смерти и воскресе-

сения. Ключевым в этом плане выступает образ-символ солнца. И.А. Ильин писал: «Заглавие "Солнца мертвых" — с виду бытовое, крымское, историческое, таит в себе религиозную глубину: ибо указывает на Господа живого в небесах, посылающего людям и жизнь, и смерть, — и на людей, утративших Его и омертвевших во всем мире»<sup>3</sup>. Катахреза «Солнце мертвых» — емкий символ, наполненный евангельским смыслом: души живых людей, забывших Бога и поступающих несправедливо, мертвы.

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

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

Что же касается народа, то он представлен судьбами автобиографического героя, доктора Михаила Васильевича, молодого писателя Бориса Шишкина, профессора Ивана Михалыча, Ляли, Володички, Кулеша, учительницы Прибытко, Марины Семеновны и др. Каждый из них наделен индивидуальными качествами, своим характером и вместе с тем все они находятся «на одной ступеньке» (I, 503), ибо вынуждены вести борьбу за существование в условиях красного террора и небывалого голода. Их объединяет ощущение «бывшести»: «Все — в прошлом, и мы уже лишние» (I, 509). Жизнь уподобляется кладбищу (I, 547). В экстремальной ситуации края бытия автобиографический герой, истощенный голодом, теряет ощущение реальности, не может отличить яви от сна, вымученно вспоминает: «Да какой же месяц теперь — декабрь? Начало или конец? Спугались все концы, все начала» (I, 630).

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

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

К подобному типу личности принадлежит доктор Михаил Васильевич, своей внешностью напоминающий древнерусского старца: «был когда-то таким Сергей Преподобный, Серафим Саровский...» (I, 492). Именно доктор, изголодавшийся настолько, что от него «уже пахнет тленьем» (I, 502), жертвует последнюю горсточку гороха птицам.

Сходен с ним и автобиографический герой, отдающий последнее своим курочкам, не смогший зарезать ни одну из них, хотя от голода у него проявились признаки анемии. Этот образ дан в динамике противоречий, в душе героя происходит борьба духовного и плотского. В минуты слабости он набрасывается на красавца-павлина, пытаясь его задушить, но герою удается победить инстинкт голода, и он отпускает птицу.

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

У Шмелева в конечном итоге доминирует вера в духовные силы человека. Усилению светлых весенних мотивов способ-

ствуют элементы «кольцевой» композиции: в начале эпопеи и непосредственно в ее финале возникает образ поющего дрозда, олицетворяющего идею торжества жизни.

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

В предложенных современными исследователями обозначениях жанра **«Лета Господня»** доминируют те определения, в которых подчеркивается роль вымысла и творческого воображения писателя: роман-сказка, роман-миф, роман-легенда и т. п. Подобная интерпретация произведения восходит к печально знаменитой оценке, вынесенной в свое время Г. Адамовичем. Суть ее в том, что Шмелев приукрасил, идеализировал прошлое, показал Россию такой, какой она в действительности не была<sup>4</sup>. Думается, что эта и подобные ей оценки не учитывают в достаточной степени всего своеобразия романа и в первую очередь того обстоятельства, что показанная писателем действительность дана в восприятии ребенка — семилетнего мальчика Вани. Это восприятие непосредственно, наивно и в то же время предельно конкретно.

Все писавшие о дилогии обращали внимание на разлитый по всему повествованию свет и доминирование в цветовой палитре золотого цвета. Таким видится мир ребенку. Автор же романа, дистанцируясь от героя, с позиции прожитых лет напоминает читателю: в детстве такими явились картины и

остались в памяти. Именно детской душе, еще не знающей противоречий, воспринимающей мир целостно и непосредственно, ведомо состояние высшей гармонии, пронзительное ощущение бесконечности существования, полноты бытия. Однако для повествования характерно «двойное» видение: изнутри детства (наивность, душевная простота, цельность восприятия) и с позиции «расстояния» (умудренность жизнью). Авторские взволнованные лирические «врезки» довольно часты в романе.

На наш взгляд, Шмелев не идеализирует прошлое, а запечатлевает жизнь как лад и равновесие, как ниспосланное свыше бытие, основанное на духовных традициях предков. Добро, любовь, красота выступают как начало и в то же время конечная цель познания автобиографического героя — истина, к которой он устремлен, но до конца исчерпать ее не может.

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

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

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

•мелев как раз и не скрывает «обыденной греховности» людей. Более того, он обнажает человеческие мерзости и прежде всего главный национальный недуг — пьянство. Персонажи «Лета Господня» отдаются «зеленому змию» и в праздники, и в будни. «Как мастер — так пьяница!» (IV, 137), — с грустью заключает подрядчик Сергей Иванович.

И в этом суждении примечательна антиномичность, ставшая ведущим принципом шмелевской художественной характеристики. В человеческой душе писателя интересует столкновение божеского и дьявольского, света и тьмы, духовного и плотского, добра и зла. Антиномичность характеров — неотъемлемое свойство психологизма Шмелева, свидетельствующее о противоречивости показанной писателем действительности.

Характерологическая система «Лета Господня» отличается определенным концентризмом. Основные действующие лица — это обитатели замоскворецкого купеческого дома и подворья во главе с его хозяином подрядчиком Сергеем Ивановичем. Ключевые события происходят в рамках одной семьи, исповедующей православную веру. Однако дом помещен в пространство Москвы, невидимыми нитями связан с Космосом, поэтому изображенный мир, с одной стороны, локализован, а с другой — существенно расширен. Он включает в себя не только членов семьи Шмелевых, их ближайшее окружение (слуг, работников двора), но и десятки персонажей из широкой народной массы.

Русская действительность конца XIX века дается в восприятии центрального автобиографического героя, мальчика Вани, показанного в процессе духовного формирования. Решающее воздействие на него оказал духовный наставник плотник-филенщик Михаил Панкратыч Горкин. «Говорящая» фамилия персонажа не случайна: она свидетельствует об устремлении к высотам духа, к горнему небесному миру. Смысл своей жизни Михаил Панкратыч видит в вере, в том, чтобы душевно очиститься и соединиться с Богом. На этом пути он многого достиг, и окружающие воспринимают его как народного праведника. Для приказчика Василь Василича Горкин — человек «священный» (IV, 82). Сам хозяин Сергей Иванович, умирая, наказывает жене: «Панкратыча слушай... Он весь на правде стоит» (IV, 362). В свою очередь Ваня в

соответствии с библейской традицией ассоциирует своего духовного наставника, плотника по профессии, со святостью как таковой: «из плотников много самых больших святых: и Сергей Преподобный был плотником, и святой Иосиф. Это самое святое дело» (IV, 23).

Во внешнем облике Горкина, от которого идет «сиянье», отчетливо проступают черты иконописности. «Маленькое лицо, сухое, как у угодничков, с реденькой и седой бородкой, светится, как иконка» (IV, 65). Мальчик всерьез сравнивает Горкина с преподобным Сергием Радонежским, находит у них много общего.

Однако сам Горкин, поистине воцерковленный человек, предъявляет повышенные нравственные требования прежде всего к самому себе, воспринимает себя как грешника. Ему свойственно христианское смирение, умаление собственной значимости.

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

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

Ключевой нравственной категорией «Лета Господня» является память. Огромное значение и для автора, и для героев приобретают духовные традиции и обычаи предков. Сознание мальчика Вани «нагружено» прошлым. В нем генетически присутствует тысячелетний опыт православной России.

В этом плане важное место принадлежит внесюжетному персонажу романа Ваниной прабабушке Устинье, о которой



мальчику рассказывает Горкин. Давно ушедшая из жизни праведница присутствует в настоящем, своим благочестием продолжает оказывать воздействие на души и сердца людей. В доме купца Сергея Ивановича помнят ее заветы, обычаи, обряды; продолжают держать престарелую лошадь по кличке Кривая, так как кют «аоим благочеврелУоченью. Эталую лошадь «престйоме

И V , 3 8 ) , к к к а к к б ы и м е т в  
н е у

продо-оме

мнрив которриескачтву «быстстйомеизацы Россиычаторопит, адьгоняетом

«Кольцевая» форма композиции отнюдь не случайна: она позволила Шмелеву воспроизвести православный годовой круговорот, трудовой и праздничный циклы. Следует отметить, что «Лето Господне» — уникальное явление в истории русской литературы: художественное время романа впервые последовательно строится на основе церковного календаря. В нем мы находим подробные описания всех значительных церковных праздников: Рождества, Крещения, Великого поста, Благовещения, Пасхи, Троицы, Преображения, Покрова Пресвятой Богородицы, снова Рождества. Подобная композиция служит передаче ключевой идеи романа — мысли о единстве, стабильности и в то же время повторяемости процессов бытия. На протяжении более десяти веков верующие русские люди снова и снова переживают одни и те же евангельские события. Подобная повторяемость заложена в самой основе Божьего мира, и жизнь людей, по мысли Шмелева, в хорошем смысле «обречена» на повторение.

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

Цель паломничества состоит в том, чтобы отдать должное великому русскому святому, Божьему Угоднику Сергию Радонежскому, приложиться к его нетленным мощам, исповедаться у священника и, нравственно очистившись, причаститься, приобщиться Святых Христовых Тайн.

Богомолье, по словам И.А. Ильина, «выражает самое естество России — и пространственное, и духовное... Это ее способ быть, искать, обретать и совершенствоваться. Это ее путь к Богу»<sup>7</sup>.

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

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

Кроме Горкина с Ваней отправляются в путешествие бараночник Федя, кучер Антипушка, банщица Домна Панферовна с внучкой. На своем пути паломники встречаются множество народа: с одной стороны, идущие по той же дороге «молельщики», праведники, страдальцы, юродивые; с другой — богохульники, люди корыстолюбивые, стремящиеся к практической выгоде.

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

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

Показательна композиция произведения. Повесть состоит из двенадцати глав, что, конечно же, не случайно: здесь очевидны ассоциации с двенадцатью учениками Иисуса Христа. Каждая глава характеризуется внутренней цельностью и завершенностью. Содержательным ядром, смысловым эпицентром глав в отдельности и всей книги является открытие ребенком красоты

Божьего творения, устремленность человека к высотам духа. Нетрудно заметить, что постижение автобиографическим героем действительности, зарождение в его душе главного чувства (любви к Богу и ближнему, к своей Отчизне) осуществляется по нарастающей, что нашло отражение в расположении и названии глав: «Сборы» — «Москвой» — «Под Троицей» — «У Преподобного» — «Благословение». В заголовках, данных писателем, заключен емкий символический смысл, восходящий к евангельским образам и мотивам: «Богомольный садик», «У креста», «У Троицы». В структуре шмелевской повести выделяются два нравственно-смысловых центра: «У Троицы» (в различных вариантах этот заголовок фигурирует трижды) и «На святой дороге».

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

Особое место в наследии Шмелева занимает последний роман «**Пути небесные**» (т. 1 — 1935—1936; т. 2 — 1944—1947). Это необычное произведение, написанное на документальной основе. Главные его герои — реальные люди, фигурирующие под собственными именами. Восприятие романа в критике оказалось двойственным: одни (Г. Адамович, Г. Струве) весьма сдержанно оценили книгу, другие (например, А.М. Любомудров) считают ее уникальным явлением в русской литературе.

Конечно, второй том романа по своим художественным достоинствам заметно уступает первому. Однако в целом книга, созданная на основе святоотеческой аскетической культуры, занимает важное место как в русской прозе XX века, так и в творчестве самого Шмелева. В ней на редкость проникновенно и психологически точно воссозданы глубокая воцерковленность, молитвенный подвиг, внутренний мир христианской души — моменты, которые по тем или иным причинам не нашли отражения в отечественной классике<sup>8</sup>.

Название произведения — «Пути небесные» — говорит само за себя: писатель предпринимает попытку запечатлеть движение

человека к Богу, сердечное соединение с Ним. Необычность романа заключается в осознанно-строгой ориентированности на христианские догматы, более последовательной и жесткой даже по сравнению с «Богомольем» и «Летом Господним».

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

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

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

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

В душе кроткой, чистой, непорочной девушки, как это ни парадоксально, завязывается борьба с силами тьмы. И чем от-

четливее ее устремления к свету, тем значительнее искушения, посылаемые испытания, тем сильнее духовная брань. Сама героиня в посмертной «записке к ближним» напишет: «По греху и страдание, по страданию и духовное возрастание, если с Господом» (V, 95).

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

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

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

«Не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю»<sup>10</sup>. Так словами апостола Павла можно выразить нравственно-психологическую антиномию, обуславливающую поступки персонажа. Отсюда — отчетливо обозначившаяся склонность к оксюморонному мышлению: «сияние сквозь слезы» (V, 54), «приятный стыд» (V, 110), «темное счастье» (V, 49) и т. п.

Сгущенный драматизм ситуации, ослепление любовью-страстью вызваны *искушением* злой силы, соблазнитель же Вагаев явился всего лишь ее средством, орудием. «Это был знак искусителя, знак Зла» (V, 113).

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

бывая «где-то» (V, 144). Уже потом в предсмертной «записке к близким» Дарья Ивановна напишет: «Темное во мне творилось, воля была вынута из меня... В те дни я не могла молиться, сердце мое смутилось, и страсть обуяла тело мое огнем» (V, 145).

Вместе с тем, как выяснилось позже, все совершалось по начертанным свыше «чертежам» (V, 63), по определенному *Плану*. Грехопадения попускались «Рукой ведущей», ибо они неизбежно означали страдания, которые в свою очередь побуждали к поиску «путей небесных» (V, 254). В результате «попущенных» свыше испытаний в Дарье Королевой рождается «новый человек... как бы звено — от нашего земного — к иному, уточненному, от плоти — к душе» (V, 190).

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

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

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

Объектом художественного изображения становятся у автора «Лета Господня» не человеческие типы как таковые, не

личность в полноте ее общественных отношений, а ключевые ситуации, связанные с религиозным постижением мира.

Психологический анализ в шмелевской прозе в конечном итоге подчинен господствующей в повествовании нравственной проблематике. Художественная характерология писателя базируется на христианской антропологии, исходящей из признания реалий *тела, души и духа*, их сложного взаимодействия. Ключевым здесь является понимание внутреннего мира личности как антиномии: борьбы Божеского и дьявольского, света и тьмы, святости и греховности.

Творческий метод Шмелева современные исследователи (М.М. Дунаев, А.М. Любомудров, А.П. Черников) именуют духовным реализмом. Отличительным свойством этого метода является исходная посылка — признание реальности Бога, Его присутствия в мире, Его Промысла, Его решающего воздействия на судьбы человека и всего человечества.

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

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

Отличительным свойством повествовательной манеры Шмелева является сказ. В форме сказа написаны многие произведения, в том числе и роман «Няня из Москвы» (1933). Повествование в нем ведется от лица Дарьи Степановны Синицыной, человека из народа, старой русской няни, оказавшейся в эмиграции. В романе сопряжены два временных плана. Один — это время, которое занимает рассказ няни барыне Медынкиной за чашкой чая; другой — воспоминания женщины о жизни своих хозяев Вышгородских, особенно о судьбе их дочери Ка-



теньки, воспитанницы старой няни. Шмелевым воссоздана почти детективная любовная история Кати и ее молодого богатого соседа Василия Коврова. Эта история во многом обусловлена ходом истории, потребовавшим от писателя показа широких картин русской дореволюционной и, главным образом, эмигрантской жизни.

Поражает языковое мастерство Шмелева. Именно язык сам писатель считал главным богатством своих книг. Автор «Лета Господня», используя книжную и просторечную лексику, архаизмы, церковнославянизмы, пословицы и поговорки, создает неповторимую, многоцветную вязь речи героев.

И.С. Шмелев явился продолжателем традиций русской классики — Пушкина, Л. Толстого, Чехова, Лескова, и особенно Достоевского, оказавшего наиболее сильное воздействие на прозаика XX века.

Умер Иван Сергеевич Шмелев 24 июня 1950 года в русской православной обители Покрова Божьей Матери в Бюссиан-Отт, в 150 километрах от Парижа. Похоронен писатель на парижском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, однако в завещании он просил, когда станет возможным, перезахоронить его прах в России. В 2000 году эта просьба была исполнена.

О значении выдающегося художника хорошо сказал В.Г. Распутин, по словам которого, Шмелев — самый глубокий писатель «русской послереволюционной эмиграции, да и не только эмиграции... писатель огромной духовной мощи, христианской чистоты и светлости души. Его "Лето Господне", "Богомолье", "Неупиваемая Чаша" и другие творения — это даже не просто русская литературная классика, это, кажется, помеченное и высветленное самим Божьим духом»<sup>12</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

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

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

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

- <sup>4</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 32—37.
- <sup>5</sup> Ильин И.А. Указ. соч. С. 187.
- <sup>6</sup> Черников А.П. Проза И.С. Шмелева. Концепция мира и человека. Калуга, 1995. С. 270.
- <sup>7</sup> Ильин И.А. Указ. соч. С. 187.
- <sup>8</sup> Любомудров А.М. Оптинские источники романа И.С. Шмелева «Пути небесные» // Рус. лит. 1993. № 3. С. 105.
- <sup>9</sup> Письма И.С. Шмелева к Р.Г. Зоммеринг от 24.IX.1973 и 26.I.1944. Цит. по: Е.А. Осьминина. Последний роман // Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5: Пути небесные. М., 1998. С. 3.
- <sup>10</sup> Рим. 7; 15.
- <sup>11</sup> Притч. 4; 23.
- <sup>12</sup> Распутин В. Возвращение России: [Интервью А. Байбородина с В. Распутиным] // Лепта. 1991. № 4. С. 155.

## Б .К. Зайцев

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

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

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

Первый сборник рассказов Зайцева «Тихие зори» вышел в 1906 году. Написан он был в характерной для него стиливой манере импрессионизма и выражал пантеистическое ощущение

ние мира: «<...> Я начал с импрессионизма... <...> [Это] чисто поэтическая стихия, избравшая формой не стихи, а прозу (поэтому и проза проникнута духом музыки. В то время меня нередко называли в печати "поэтом прозы")»<sup>1</sup>. Российский период творчества Б. Зайцева завершился повестью «Голубая звезда» (1918).

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

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

«**Золотой узор**» (1926) — второй роман, созданный Борисом Зайцевым, но уже в эмиграции. Отъезд писателя и его семьи из России, мытарства, пережитые до этого на родине,

переосмысление опыта жизни интеллигенции, повышенная религиозность, возникшая в 20-е годы, — все это отразилось в произведении, уникальном не только для своего времени, но и вообще для всей русской литературы XX века, представляющем собой роман-исповедь русской женщины.

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

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

Кульминация в сюжете — момент, по трагизму и напряженности самый сильный в «Золотом узоре» — связана с известием о смерти сына. Это предел расплаты, за которым следует и прощание с родиной. Революционные события в России, при всей их несправедливости, оказываются «мечом карающим». Б. Зайцев видел в этом «религиозно-философскую подоплеку, некий суд и над революцией, и над тем складом жизни, теми людьми, кто от нее пострадал. Это одновременно и осуждение, и покаяние — признание вины» (I, 52). Из его идейной концепции следует, что без страданий, принесенных революцией, не произошел бы тот духовный подъем, который проявился у многих представителей эмиграции. Поэтому тема греха являет-

ся основной в произведении — в первой части он обнаруживается, во второй осознается. Грех искупается крестом, образ которого присутствует в романе, и воспринимается не только как символ мук Господних, но и как крест, несущий духовное воскресение. Похоронив сына, героиня понимает, что это и ее Голгофа, время распятия.

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

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

В эмигрантском творчестве писателя принято выделять два тематических направления<sup>2</sup>. Одно определено прошлым (говоря словами Зайцева, «далекое»), окрашенным мягкими и светлыми красками. Сюда относят повести и рассказы о святых («Преподобный Сергей Радонежский», «Алексей Божий человек» и «Сердце Авраамия»), три биографии русских писателей

(«Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов»). Другое направление связано с проблемами современности («Странное путешествие», «Авдотья-смерть», «Анна»). Эти три произведения называют «повестями смертей», так как погибают их центральные герои. Стиль рассказов во многом отличен от привычного для Зайцева: вместо лирических акварелей преобладает густое письмо, жестко выписаны многие характеры.

В рассказе **«Странное путешествие»** (1926) писатель продолжил историю жизни Христофорова, героя «Голубой звезды» (1918), выразившего авторское понимание смысла бытия человека, заключающееся в сострадании и христианской любви к людям. В основе сюжета — случай, происшедший с Христофоровым в дороге. В результате нападения на обоз, в котором он едет, герой гибнет, закрыв своим телом от пули Ваню. Смерть, с одной стороны, воспринимается как страшный итог жизни части интеллигенции, оставшейся в России, с другой — как расплата за былые праздность и бессилие. Ваня, которого спасает Христофоров, не просто его ученик из простонародья, но и — представитель нового поколения. В другом рассказе — **«Авдотья-смерть»** (1927) — проявился интерес писателя к феномену житийной литературы, который впервые воплотился в повести «Аграфена» (1908). По-новому звучала эта традиция в эмигрантском творчестве писателя 1920-х годов. Рассказ «Авдотья-смерть» написан в форме «антижития», в нем проявляется связь с языческими мифами и русскими сказками.

Сюжет рассказа построен на жизни и смерти деревенской бабы Авдотьи. В авторское видение вплетаются точки зрения жителей деревни Кочки, а также бывших владельцев усадьбы — Варвары Алексеевны и Лизаветы.

Внешне Авдотья «высокая, тощая баба» с горящими беспокойными глазами, говорящая низким мужским голосом. В портрете ее соединены черты, характерные для традиций житийной литературы, фольклорных жанров. Как Баба-Яга, колесит она в постоянных поисках добычи, обладая недюжинной физической силой. Внешность и энергия Авдотьи вызывают у героев неоднозначное отношение к ней. Комиссар Лев Головин видит в ней неизбежную обузу, которая будет выколачивать из правления все необходимое для жизни: «Вот и накрыла бабенка. Теперича она на нас поедет. То ей подводу дай, то

дровец наруби...» (I, 124). Православной Лизе она представляется образом смерти: «Прямо скелет, кости гремят. И за плечами коса» (I, 123), а умудренная Варвара Алексеевна возражает: «Ну какая там смерть. Просто попрошайка» (I, 123).

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

И пространственно-временная модель произведения имеет магический круговой характер. Время, проведенное Авдотьей в деревне, измеряется днями, пространство ограничивается дорогой ее в Аленкино, усадьбой, флигелем, где она живет. С другой стороны, и время, и пространство повествования имеют выход в вечность — Авдотью вместе с ее скарбом неизвестно откуда «надуло» в Кочки, и так же незаметно и неизвестно куда она исчезла. Отвоевав себе в деревне земли «на одну душу», героиня также быстро оставляет эту землю, отправившись в «иноу» мир, встреченная там Мишкой и бабкой.

Житийному характеру произведения соответствует и христианский образ Лизы. Ее точка зрения близка к авторской, она ощущает несовершенство, жестокость происходящего в земном мире, в том числе в России, уповая на Бога в своих молитвах за людей. Лиза стремится полюбить Авдотью, и именно ей является видение смерти. «Дойдя до Евдокии, вдруг увидела: ложбинка, вся занесенная снегом, и белые вихри и змеи, фигура высокая, изможденная, с палкой в руке, котомкою за плечами, отчаянно борется, месит в овраге снег, и в белом, в



таком необычном свете Мишка и бабка вдруг появляются, берут под руки, все куда-то идут...» (II, 128). В этой сцене Авдотья ассоциируется со святой, показывающей путь в вечность. Умирает Авдотья, но остается Лиза, и они в представлении автора являют собой два лика судьбы России — смерть и побеждающую ее любовь.

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

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

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

Сюжет зайцевского рассказа об Алексии (писатель использовал русский вариант имени святого — «Алексей») раскрывает три поворотных момента, определивших его жизнь, — любовь к невесте Евлалии, любовь к Богу и любовь к миру. Повествование это написано не как церковное, а как светское: образ Алексея не каноничен. Изображая жизнь и подвиг святого, автор рассказывает лишь об основных событиях, показывая суть

его пути. С юности Алексея не привлекали богатство и знатность, коими обладал его отец, хорошо чувствовал он себя в уединении в церкви или на природе, когда «кто-то был с ним, светлый и таинственно-великий» (II, 73). Эта характеристика сохраняется до конца повествования, и образ Алексея не развивается, он статичен, устойчив. Все, что происходит далее с ним, как будто исходит из этой данности.

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

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

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

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

Положив в основу сюжета историю о житии святого Алексия, Б. Зайцев создал новеллу, в которой выразил основные идеи, важные для него в тот период. Речь идет об идеях христианской любви и о подвиге святого. Вторая выражена в резюме, необходимом в любой новелле, в котором сообщается не только о значении подвига святого, но и о недостойном отношении к вере, о ханжестве знатных людей Рима. Однако и Рим, и римские имена персонажей условны в рассказе, поскольку основная мысль его о России, о тогдашнем ее состоянии. Автор использовал житийный сюжет, чтобы на фоне уничтожения православия на его родине обратиться к основам христианской веры и напомнить о ее заповедях. В рассказе важны и фольклорные, и сказочные элементы, поскольку они передают народное восприятие святых как близких героев, свидетельствуют о сближении в сознании людей фольклорной и житийной традиций. В еще большей мере фольклорное начало присуще рассказу Б. Зайцева «Сердце Авраамия» (1927). А. Шилиева заметила по этому поводу, что рассказ «еще богаче сказочной окрашенностью и дальше от канонического жития», чем «Алексей Божий человек»<sup>3</sup>.

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

Поездка в юные годы в Саров, в знаменитую обитель к мощам чтимого народом и церковью преподобного Серафима Саровского, наметила дальнейший путь Б. Зайцева к книгам об истоках христианской веры. К ним относятся «Преподобный Сергей Радонежский» (Париж, 1925), «Афон» (Париж, 1928), «Валаам» (Париж, 1936), произведения о путешествиях на Святую Гору, на «монашеские» острова Ладogi. «Беллетризованное житие» «Преподобного Сергия Радонежского», появившееся в Париже, открыло серию биографий святых, задуманную только что основанным тогда издательством YMCA-Press. Выход ее был приурочен к открытию Сергиева подворья и Православного Богословского института в Пари-

же, названных в память Преподобного Сергия. Затем в этой серии вышли «Серафим Саровский» В. Ильина, «Св. Тихон Задонский» З. Гиппиус, «Св. Александр Невский» Н. Клепина и др.

Материалом для создания **«Преподобного Сергия Радонежского»** послужили, по словам Б. Зайцева, житие русского святого, написанное Епифанием — монахом Троице-Сергиевой Лавры — спустя 25—30 лет после смерти Сергия, обработка жития сербом Пахомием, исследования профессора Голубинского. Работая над книгой, писатель оказался поставленным перед сложнейшими вопросами, не проясненными биографами, начиная с даты рождения Сергия и кончая основанием им монастырей. Приведенные Зайцевым в конце повествования примечания, а также суждения, высказанные по ходу биографического очерка, свидетельствуют о большой исследовательской работе автора. Это касается как уточнения хронологии жизни Преподобного Сергия, так и отбора преданий и легенд, источник которых установить зачастую чрезвычайно сложно. Например, «легенда» о Пересвете и Ослябе — двух монахах-схимниках, которые пошли с благословения Сергия на Куликовскую битву «без шлемов, панцирей», с белыми крестами на монашеской одежде, что, очевидно, «...придавало войску Дмитрия священно-крестоносный облик» (II, 53). Б. Зайцев откровенно признается, что единоборство на Куликовом поле создало легенду, но «миф лучше чувствует душу события, чем чиновник исторической науки». Сравнения некоторых страниц жизни Сергия Радонежского, например, с жизнью Феодосия Печерского, Франциска Ассизского тоже основываются на исследованиях писателя.

Б. Зайцев был человеком глубоко религиозным. Христианское учение составляло основу его жизненной философии. Вот почему обращение к личности Сергия, его нравственности было для писателя таким важным шагом. «В тяжелые времена крови, насилия, свирепости, предательства, подлости — неземной облик Сергия утешает и поддерживает. Не оставив по себе писаний, — говорит Зайцев, — Сергей будто бы ничему не учит. Но он учит именно всем обликом своим: одним он утешение и освежение, другим — немой укор. Безмолвно Сергей учит самому простому: правде, прямоте, мужественности, труду, бла-

гоговению и вере» (II, 65). В трагические для России годы автор размышляет о нужности этого святого для родины. «Век татарщины» и век революционных перемен одинаково губительны, по мнению Б. Зайцева. Поэтому написание книги о Сергии Радонежском в 1924—1925 годах стало своего рода выражением состояния его души. Стихии, кровавой сущности и насилию революции уехавший из России писатель противопоставил скромность, подвижничество, созидание Сергия.

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

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

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

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

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

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

Как и большинство зайцевских героев, Сергей не умел, а точнее, не хотел защищать себя. Уход его из монастыря из-за ссоры с братом Стефаном, основание новой пустыни на реке Киржач расценивается писателем как аскетический подвиг. Когда братия монастыря вдруг начала роптать, игумен не впал в гнев пастырский, не принялся обличать своих «детей» за греховность, он, уже старик, взял посох свой и ушел в дикие места, где основал скит Киржач. И другу своему, митрополиту московскому Алексию, не позволил возложить на себя золотой крест митрополичий: «От юности я не был златоносцем, а в старости тем более не желаю пребывать в нищете» (II, 46). Сергей обладал благородством души, тонкостью ощущений. Но это не слабый человек, сила его как раз заключается в том, что своей внутренней разлаженностью с окружающим миром он рождает в людях стремление к единению и, таким образом, к внутреннему самоусовершенствованию.

Следуя традициям житийной литературы, Б. Зайцев не преминул обратиться и к «чудам» Сергия, хотя предваритель-

но оговорил, что только в период «озаренной зрелости», пройдя «путь самовоспитания, аскезы, самопросветления», он сможет творить чудеса. Чудеса связаны с обычными мирскими делами. В монастыре испытывали недостаток в питьевой воде - после молитвы Сергия, совершенной над небольшой лужей питьевой воды, забил ключ, образовался ручей. Исцеление ребенка и тяжелобольных, физически и духовно, а также возникновение в Сергии карающих сил подтверждают чудодейственность натуры будущего святого.

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

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

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

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

Познание жизни Сергия выступает как самопознание автора. Воспринимая действительность, писатель демонстрирует

свой способ мышления. Сергей Радонежский часто остается в «молчании», его сущность сформулирована не в словах, а в поступках, которые как бы комментирует Зайцев, поэтическим словом раскрывая мир души святого.

Позицию лирического субъекта в этом произведении можно назвать монологической, она принципиально не полемична и не диалогична, даже суверенна. Здесь господствует она одна и проявляется в членении текста, в предметности изображаемого мира, в ритме. Принято считать Б. Зайцева прозаиком-поэтом с врожденным чувством лада. В «Преподобном Сергии Радонежском» оно направлено на выражение христианского мироощущения. По словам писателя, в самом богослужении заложена гармония, «величайший лад, строй, облик космоса».

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

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

В «Афоне» и «Валааме» представлено описание церковных служб, но оно имеет эстетическое значение. Это скорее поведение светского человека и художника, обращающего внимание на красоту, торжественность, величие происходящего. Манера письма остается у Б. Зайцева прежней: спокойной, ровной; служба занимает его внимание и ум, тогда как у древних авторов господствует взволнованно-восторженная интонация. Описание служб не является завершением центральной части



хождения, как это имело место в древнерусских текстах. Кульминационными оказываются в «хождениях» Б. Зайцева воспоминания о России и размышления, связанные с ее современным этапом развития.

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

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

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

Появление жанра биографии в творчестве Б. Зайцева было закономерным, оно подготавливалось многолетними поисками и явилось результатом всего предыдущего художнического опыта.

Главное в произведениях Зайцева не ситуация, не фабула (очень часто она отсутствует), не движение, а состояние души, стиливая же манера способствует выражению пантеистическо-

го ощущения мира. При создании биографических очерков писателя интересовали не столько точность в передаче примет повседневной жизни героев, сколько стремление проникнуть в их духовный мир, понять их чувства, мысли.

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

Героями биографических повествований явились не просто конкретные, реально существующие личности, выдающиеся деятели литературы, а люди, близкие создателю произведений и духовно, и творчески: Жуковский и Тургенев — земляки Зайцева, а Чехов — его литературный учитель.

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

Во всех трех светских биографиях обнаруживаются и житейные черты. Концепция личности в них вбирает в себя характерные для героев всех биографий Зайцева черты «русских святых» в жизни и в литературе, живых людей. В «Жуковском» проступает особая близость двух писателей, когда автор переводит свою речь в несобственно-прямую речь поэта-певца («в стане русских воинов»). И тогда нравственное самосовершен-

ствование, искание и обретение веры в Бога становятся еще очевиднее.

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

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

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

Главная мысль тетралогии, как, впрочем, и всего позднего творчества Зайцева, может быть определена его словами, высказанными в одном из очерков о любимой (можно сказать, второй после России родины — духовной) Италии: «Времени нет. Пока жив человек <.....>. Бывшее полвека столь живо, а то живет вчерашнего...». И в другом месте: «Все достойное живет и в вечности этой». И хотя герой тетралогии — это второе «я» писателя (даже имя прозрачно намекает на другого русского святого, неразрывно с Глебом связанного, — Бориса, также павшего от рук убийц, подсланных Святополком Окаянным), подлинным центром всего произведения

становится Россия, ее тогдашняя (вечная) жизнь, ее уклад, ее люди, веси и грады.

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

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

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

вышел в парк... Капли падали острым серебром. Глеб никого не слышал» (367).

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

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

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

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

«Скоро уже два месяца, как мы в отъезде, дорогой Иван! — писал Зайцев первого сентября 1935 года из Келломяк, на берегу Балтийского залива. — И недалеко время, когда будем "грузиться" назад. Пока что путешествие наше удалось *редкостно*. Начиная с безоблачного плавания, удивительного приема здесь и вплоть до вчерашнего дня, когда был совершенно райский

осенний русский день. На Валааме провели девять дней. Много прекрасного и настоящего. (Остров весь в чудесных лесах, прорезан заливами и озерами. Луга, цветы, по дорогам часовенки. Скиты, старички-отшельники — много общего с Афоном. Мы иногда целыми днями слонялись. Жаль только, масса туристов. В мон[астырской] гостинице толчея).

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

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

В своем «Путешествии Глеба» Зайцев ничего не «выдумывает», а «летописует», наслаивая кольцевые напластования «древа жизни». В его благодарной памяти особое место занимает образ матери. К ней в первых книгах сходятся нити повествования; она, с младенчества и до возмужания Глеба, сопровождает его: «Матери шел семьдесят пятый год. Старилась она медленно. Трудно было ее сломить. Войны, революции гремели, близкие умирали, жизнь менялась, мать же со своей всегдаш-

нею прохладой в прекрасных с молодости глазах, в темно-скромной одежде, опираясь слегка на палку, когда выходила, являла все тот же прежний непререкаемый облик, призраком проплывающий над окружающим — все уже другое, она одна прежняя, для Ксаны — бабушка (так, впрочем, ее многие называли), для взрослых, даже для комиссара Федора Степаныча, которому говорила "ты" — барыня» (447).

Верно, и сам Глеб-Борис унаследовал от матери внутреннюю непреклонность при внешней доброжелательности и готовности прийти на помощь. Но, как и все в «Путешествии Глеба», эта героиня, источающая свет и добро, принадлежит миру реальному, земному и движется в ином, духовном, хочется сказать, измерении инобытия. Г. Адамович недаром писал: «Весь тон и склад повествования у Зайцева двоятся, оно внешне спокойно, но временами напоминает реку, которая вот-вот начнет дрожать и пениться перед тем, как перейти в водопад. Самый реализм у Зайцева, при наличии метко схваченных черт, зыбок и восстанавливает как будто не подлинную жизнь, а сновидение»<sup>7</sup>.

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

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

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

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

Единство малого и большого, тяготение людских устремлений к Божественной мудрости — таков главный смысл романа «Древо жизни» и всей тетралогии Б. Зайцева. В ней сильно авторское «стремление к вечности, неукротимое желание найти нечто выше грусти, горя, земной любви, то, чему в зримом мире соответствует голубая звезда Вега в созвездии Лиры»<sup>8</sup>.

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



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

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Зайцев Б.К. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 48—49. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>2</sup> Шиляева А. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971. С. 56.

<sup>3</sup> Там же. С. 163.

<sup>4</sup> Прокопов Т. Восторги скорби поэта прозы // Зайцев Б.К. Далекое. М., 1991. С. 12.

<sup>5</sup> Зайцев Б.К. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1999. С. 563. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

<sup>6</sup> Письма Б. Зайцева к Буниным // Новый журнал. 1982. № 40. С. 141—142.

<sup>7</sup> Цит. по: Михайлов О.Н. От Мережковского до Бродского: Литература Русского Зарубежья. М., 2001. С. 149.

<sup>8</sup> Толмачев В.М. Зайцев Борис Константинович // Писатели русского зарубежья (1918—1940): Справочник. Ч. 1. М., 1993. С. 198.

## Д.С. Мережковский

В ноябре 1920 года Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865—1941) вместе с З.Н. Гиппиус поселяется во Франции. Уже в скором времени он становится одной из центральных фигур в литературной, культурной и общественно-политической жизни русской диаспоры. С самого начала своего эмигрантского бытия писатель занимает непримиримую антибольшевистскую позицию. Так, 16 декабря 1920 года в Зале научных обществ Мережковский выступает с лекцией «Большевизм, Европа и Россия», в которой идет речь о лжи и жестокости большевиков. Вся последующая его жизнь проходит под знаком борьбы с Советами. Что касается литературной деятельности, то у Мережковского словно открывается второе дыхание. Многие современники отмечают новый творческий подъем писателя, вступившего, в их представлении, в наиболее зрелую фазу своего развития. В частности, В. Злобин, многолетний секретарь и друг Мережковских, в статье «З.Н. Гиппиус. Ее судьба» пишет об этом так: «Его расцвет, пышный и неожиданный, уже после бегства из России, длится около пятнадцати лет, приблизительно между 1920 и 1935 годами»<sup>1</sup>. В целом же литературная деятельность Мережковского в эмиграции охватывает период в двадцать лет — немногим меньше, чем она была в России.

Главным литературным занятием основателя «нового религиозного сознания» по-прежнему остается создание историко-философских произведений, которые по-прежнему вызывают у критики противоречивые отклики. Тем не менее Мережковский остается одним из самых популярных русских писателей на Западе и наиболее вероятным претендентом на Нобелевскую премию. Имеющиеся негативные оценки его

творчества во многом обусловлены специфическими личностными особенностями Мережковского, но преимущественно — его политическими взглядами. Непросто было Мережковскому и найти такой орган печати, где можно было бы без серьезных проблем публиковать свои произведения. Редакторы ждали от него в первую очередь художественных текстов, причем без особой политической злободневности (исключением была, пожалуй, лишь газета «Возрождение»). Очень непростыми были и отношения с братьями-писателями. «И все же без салона Мережковских, без его книг и статей, без Религиозно-философских собраний и "Зеленой лампы" нельзя представить не только литературный Петербург начала века, но и русский литературный Париж меж двумя войнами»<sup>2</sup>.

Нельзя утверждать, что все претензии, предъявляемые Мережковскому, являются необоснованными. Неслучайно большинство из современных ему критиков приходят к мнению, что выходящие из-под его пера художественные произведения признать таковыми безоговорочно зачастую невозможно. Об этом, в частности, говорит В.С. Варшавский, характеризуя в своем докладе в «Зеленой лампе» специфические особенности «Атлантиды» Мережковского: «Мы можем радоваться, что одна из первых книг, проникнутых каким-то новым видением истории, написана русским писателем. <...> Каждый, кто испытывает беспокойство перед апокалипсическими знаменьями, являющимися в наши дни, должен прочесть эту книгу, проникнутую независимо от своих литературных достоинств несомненно настоящим пророческим жаром и могущим заставить человека хотя бы на мгновение очнуться от того почти лунатического состояния, в котором обыкновенно живет большинство людей»<sup>3</sup>. Сказанное в полной мере характеризует все книги Мережковского, в чем своеобразно выразилась его принадлежность к религиозно-философской культуре — важной части русского художественного сознания первой половины XX века.

Мережковскому, как уже отмечалось выше, непросто было печататься в эмигрантской периодике. К примеру, он изредка публиковался в «Звене» и в «Последних новостях»; но не мог, несмотря на приглашение редактора (П.Б. Струве), выступать в «Возрождении», поскольку в этой газете участвовали И.А. Ильин и В.В. Шульгин, люди политически ему чуждые. В 20-е годы

Мережковский печатается в молодежных журналах «Новый дом» (1926—1927) и «Новый корабль» (1927—1928), в которых к нему и к Гиппиус отнеслись с большим уважением; однако эти издания оказались недолговечными. В 30-е годы сотрудничает с «Числами» (1930—1934). Были попытки (и безуспешные) организовать собственное периодическое издание. Так, в 1934 году Мережковский совместно с Д. Философовым издает журнал «Меч» (первый отвечал за «парижскую» группу, второй — за «варшавскую»), где ему удается опубликовать четыре статьи. К сожалению, вскоре из-за возникших разногласий «парижская» группа отказалась от участия в журнале. В 1936 году Мережковский становится соредактором «Иллюстрированной России», но печататься самому в ней было проблематично: издание ориентировалось на широкого и малопритязательного читателя.

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

Действительно, в «Тутанкамоне» выразилась основная особенность романистики Мережковского: прошлое приобретает значимость и вызывает интерес не само по себе, а в тесной связи с современностью. Более того, вне зависимости от того, о каких географических областях и временных слоях идет речь, художника волнует только то, что напрямую или косвенно связано с христианством. В этом смысле можно говорить о некоем вневременном христианстве в прозе Мережковского.

В романе «Тутанкамон на Крите» «завязывается трагическая коллизия, являющаяся основной темой творчества Д.С. Мережковского — борьба Христа и Антихриста... <...> Тема "Тутанкамона" именно "рождение богов" — выделение из косми-

ческой религии — истины о Боге-Жертве, Боге-Искупителе, пророческой мечты о Христе... <...> Раскол, прорыв благополучно утвержденного религиозного сознания критян — основная мысль Мережковского»<sup>5</sup>. Роман «Рождение богов: Тутанкамон на Крите» — первая часть так называемой «восточной дилогии». Вторая ее часть — роман «Мессия», изданный в Париже в 1928 году. И это произведение вызвало дискуссию. К примеру, Г. Адамович задавался риторическим вопросом: «Исторический роман? Нет, потому что написан он языком, лишенным всякой условности, всякой исторической стилизации. Древние египтяне изъясняются в нем как какие-нибудь тульские мещане»<sup>6</sup>.

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

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

Произведение пронизано апокалипсическим настроением. По мнению Мережковского, вина исторической Церкви состоит в том, что она не способна прислушаться к знаку, вести из прошлого. И по этой причине в настоящее время она не в силах ни поддерживать, ни тем более вселять веру в людей:

«...для стоящих на Ней (Скале = Церкви. — *Н. Н.*) уже безразлично, что земля проваливается и мир погибает. <...> ...для меня не безразлично, что мир погибает»<sup>8</sup>. Прошлое и настоящее различаются, таким образом, в вопросе понимания сути веры: «Для древних религия есть общее дело, безбожие — частное, а для нас, наоборот, общее дело есть безбожие, а религия — частное»<sup>9</sup>. Этим характерным сравнением писатель четко обозначает главную проблему духовного существования человека и общества в двадцатом столетии.

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

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

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

Обобщим вышесказанное. В романе «Тайна трех: Египет и Вавилон» утверждается концепция Третьего Завета, ставшая краеугольным камнем всех философско-религиозных построений Мережковского. «Три Завета, три любви, — пишет он, — захватывают мир, одна за другой, одна глубже другой: глубока любовь Отца, а любовь Сына глубже; глубока любовь Сына, а еще глубже любовь Матери. <...> Два Завета, Первый и Второй, противоборствуют в себе, но в Третьем — согласуются. Первый Завет — Отца, Второй — Сына, Третий — Духа — Матери. Так совершается Тайна Трех»<sup>14</sup>.

Второй роман трилогии — **«Тайна Запада: Атлантида-Европа»** (Белград, 1930) — продолжает начатый в «Тайне трех» разговор о судьбе человечества. Это произведение также пронизано апокалипсическим настроением. Г. Адамович совершенно справедливо называет его «книгой о конце света». Особую популярность «Тайна Запада» приобретает в сороковые годы, когда над человечеством нависла реальная угроза самоистребления. Роман состоит из двух частей: «Бесполезное предисловие» и «I. Атлантида»; «II. Боги Атлантиды». «Бесполезное предисловие», по мнению М. Алданова, «относится по силе и блеску выражения к самым замечательным частям книги»<sup>15</sup>. «Бесполезным» оно было названо Мережковским потому, что, на его взгляд, «после вчерашней войны и, может быть, накануне завтрашней, говорить в сегодняшней Европе о войне — все равно что говорить о веревке в доме повешенного»<sup>16</sup>. Подчеркнем, об опасности новой мировой войны тогда писали многие, но предложенный ответ на эту угрозу: «Будем же строить Ковчег» —

прозвучал только у Мережковского. Единственно истинным путем развития человечества писатель считает эволюцию, когда Святой Дух реализуется в ходе исторического процесса. Эта книга — о любви и жалости, о личном и безличном, о мире и войне. Обо всем перечисленном повествует история Атлантиды, словно предостерегая человечество и ожидая от него покаяния («Если не покаетесь, все так же погибнете») — гласит один из двух эпитафий романа. В качестве эпитафии были использованы слова Христа из Евангелия от Луки).

Как и в первой части трилогии, но уже на другом историческом материале, Мережковский затрагивает проблемы пола, рассматривая их в контексте современной жизни. На его взгляд, Европа — современный Содом, место, где «похоть пылает огнем в крови, кровь льется на войне, как вода: вода и огонь соединяются в один вулканический взрыв — конец мира»<sup>17</sup>. Некоторые мысли-формулы писателя не могут не поразить и нынешнего читателя своей глубиной и актуальным звучанием: «Смысл любви надо искать не в том, как пол относится к роду, а в том, как он относится к личности»<sup>18</sup>. И если свершится «тайна воскресения», то свершится она «в тайне личности, восстанавливаемой в первоначальной целостности, двуполости...»<sup>19</sup>. В представлении Мережковского, Атланты — жители Атлантиды — были андрогинами, т. е. совершенными личностями. Однако, возомнив себя Богами, они нарушили Божеский закон. В конечном итоге Атлантида, погрязнув в пороках и войнах, гибнет от потопа. Современная Европа, воспринимаемая писателем как новая Атлантида, стоит на пороге катастрофы.

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



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

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

В романе Мережковского центральной проблемой является проблема свободы выбора между добром и злом. Неправильный выбор или неспособность его сделать есть причина отсутствия в людях свободы и любви, без чего Царство Божие на земле, считает писатель, никогда не наступит. Несмотря на утопизм концепции Мережковского, не понять и не принять этический пафос и самый смысл основных ее положений, ду-

мается, просто невозможно, что делает рассматриваемое произведение и всю трилогию в целом интересным и полезным чтением и в наше время.

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

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

Не совсем обычно и построение романа. Мережковский использует композиционную модель, суть которой в том, что в первой части Наполеон характеризуется как человек, а во второй, заключительной, — хронологически последовательно воспроизводится вся его жизнь. Использование такой модели привело к неминуемым повторам, но Мережковский допускает их сознательно, считая, что в одном случае фигура Наполеона

освещается светом его личности, а в другом — светом истории. В полном соответствии со сказанным находятся названия этих двух частей: «Наполеон-человек» и «Жизнь Наполеона».

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

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

Мережковский писал свой роман в постоянных раздумьях о России, о том, что с нею произошло в 1917 году. Для него «революция — хаос. Силы ее бесконечно-разрушительны. Если дать ей волю, она разрушила бы человеческий космос до основания, до той "гладкой доски", о которой поется в Интернационале»<sup>29</sup>. В своей ненависти к большевизму писатель не удерживается и говорит от лица Наполеона: «"Мне надо было по-

бедить в Москве". — "Без этого пожара (Москвы) я бы достиг всего"<sup>30</sup>. Более того, видит в этом очередном претенденте на мировое господство не только «освободителя» России, но и единственно возможного защитника Старого Света: «Едет шагом, смотрит вдаль, на Восток, держит в руке обнаженную шпагу — сторожит. Что от кого? Европейцы не знают, — знают русские: святую Европу — от красного дьявола»<sup>31</sup>. Таким образом, смысл романа прочитывается в его обращенности к настоящему, в контексте апокалиптики Мережковского, которая составляла главное содержание всего его позднего религиозно-философского творчества.

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

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

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

Дмитрий Сергеевич Мережковский умер 7 декабря 1941 года. Похоронили его на русском кладбище в Сен-Женевьев-де-Буа, недалеко от Парижа. Так завершилась земная жизнь писателя, который как никто умел воплотить в своих произведениях переживание истории «как вопроса, как события, которое еще не состоялось»<sup>34</sup>. И в этом смысле о нем следует говорить как об одном из самых необычных и, несомненно, одном из самых глубоких и талантливых русских писателей серебряного века.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Злобин В. З.Н. Гиппиус. Ее судьба // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5—6. С. 341.

<sup>2</sup> Коростелев О.А. Мережковский в эмиграции // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 3.

<sup>3</sup> Цит. по: Пахмусс Т. «Зеленая лампа» в Париже // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 71—72.

<sup>4</sup> См.: Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Т. 3. Ч. 2. 3—П / ИНИОН РАН. М., 1999. С. 164.

<sup>5</sup> Там же. С. 165.

<sup>6</sup> Там же. С. 170.

<sup>7</sup> Там же. С. 166.

<sup>8</sup> Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 3: Тайна Трех. М., 1999. С. 5.

<sup>9</sup> Там же. С. 8.

<sup>10</sup> Там же. С. 8, 16.

<sup>11</sup> Цит. по: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 3. С. 168.

- <sup>12</sup> Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 3. С. 25.
- <sup>13</sup> Там же. С. 168.
- <sup>14</sup> Там же. С. 218.
- <sup>15</sup> См.: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 3. С. 175.
- <sup>16</sup> Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 3. С. 221.
- <sup>17</sup> Там же. С. 369.
- <sup>18</sup> Там же. С. 459. Концепция любви Мережковского в значительной мере создавалась с опорой на теорию эроса Вл. Соловьева.
- <sup>19</sup> Там же. С. 567.
- <sup>20</sup> Там же. С. 575.
- <sup>21</sup> Цит. по: Коростелев О.А. Главная трилогия Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 3: Тайна трех. М., 1999. С. 605.
- <sup>22</sup> См.: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 3. С. 181.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 1: Иисус Неизвестный. М., 1996. С. 34.
- <sup>25</sup> Полонский В.В. Книга Мережковского «Наполеон»: к типологии биографического жанра // Д.С. Мережковский: мысль и слово. М., 1999. С. 89.
- <sup>26</sup> Там же. С. 92—93.
- <sup>27</sup> Там же. С. 93.
- <sup>28</sup> Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 4: Данте. Наполеон. М., 2000. С. 340.
- <sup>29</sup> Там же. С. 257—258.
- <sup>30</sup> Там же. С. 260.
- <sup>31</sup> Там же. С. 261.
- <sup>32</sup> Цит. по: Коростелев О.А. Философская трилогия Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Собр. соч. Т. 2: Лица святых от Иисуса к нам. М., 1997. С. 360.
- <sup>33</sup> Цит. по: Коростелев О.А. Философская трилогия Д.С. Мережковского... С. 363.
- <sup>34</sup> Слова из доклада С.С. Аверинцева цитируются по следующей публикации: Козьменко М.В. Хроника (Международная конференция, посвященная жизни и творчеству Д.С. Мережковского) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 50. № 4. 1991. С. 381.

## А .М. Ремизов

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

Внешние, семейные факторы, двусмысленность положения, «помноженные» на физический недостаток — близорукость, которую обнаружили у Алексея лишь к 14 годам, и физическую травму — сломанный в два года нос, сформировали своего рода «комплекс неполноценности», вылившийся у юного Ремизова в осознание собственного «избранничества». Взгляд

на мир «подстриженными глазами» порождал буйство фантазии, особый ракурс в его изображении и осмыслении. Детство и отрочество будущего писателя были отмечены страстью к музыке, рисованию и театру. Но близорукость не позволила обучиться ему игре на фортепиано, а рисунки Ремизова воспринимались как карикатуры, за что он был изгнан из классов Училища живописи, ваяния и зодчества. Лицедейство же, игра, маска стали с детства второй и, пожалуй, главной ипостасью его жизни и творчества.

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

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

5 августа 1921 года Ремизов навсегда уезжает из России — сначала в Берлин, а с конца 1923 года — в Париж. Эмиграция, вне всякого сомнения, была огромным несчастьем, трагической разлукой с любимой Русью. Но, тем не менее, она не подкосила творческие силы Ремизова, не стала для него непереходимым рубиконом ни в стилевом, ни в тематическом планах. Всего с 1921 года по 1957 год Ремизов издал за границей 45 книг, с завидным постоянством выпуская по одной-две каждый год, развеяв миф о творческом кризисе как неиз-



бежном спутнике писателя-эмигранта. Его художественное наследие периода эмиграции поражает разнообразием: графические альбомы, пересказы старинных легенд, автобиографическая проза, мемуаристика.

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

Во-вторых, для прозы Ремизова характерно неизбежное в подобной стилевой системе стремление к *открытому авторскому слову*, авторской оценке. Поэтому, как «не насыщен язык приметам устной речи, он остается авторским»<sup>3</sup>. Стиль Ремизова действительно отмечен парадоксальностью: его отчетливая маркированность присутствием «чужого», неузусного речевого субъекта и при этом явное отсутствие этого субъекта (рассказчика, носителя чуждого авторскому сознанию языка) позволяет исследователям принципиально отграничивать стилевую систему Ремизова от традиционного сказа (Лесков), предполагающего просторечного рассказчика<sup>4</sup>.

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

Эти основные стилевые черты, характерные для «неклассического типа повествования», позволяют соотнести художественный мир А. Ремизова прежде всего с творчеством В. Розанова, А. Белого и противопоставить его мировидению таких художников, как М. Горький, И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев, произведения которых причислены В. Жирмунским к «комму-

никативной» прозе. В основе этого противопоставления лежит и вполне отчетливое стремление первых к «игре с формой», к созданию «изысканных литературных конструкций». «Эта новая литературная школа "встрянула", по выражению Ремизова, синтаксис художественной прозы, придала ему невиданную ранее динамичность, актуализировала находящиеся в пренебрежении речевые структуры... при всей новизне этой прозы она обнаруживает, как это часто бывает, некоторую "архаичность" в своих принципах, обращение к "доклассическому" периоду в развитии русской литературы — к романтическим традициям»<sup>5</sup>.

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

С другой стороны, в эмигрантских кругах неизбежно звучали и критические нотки, упреки Ремизову в его якобы отходе от пушкинских традиций. Известно, что И. Бунин высмеивал попытки Алексея Михайловича «возвращать испорченный всеми нами (во главе с Пушкиным) русский язык на его исконный истинно-русский лад»<sup>6</sup>. Иронией проникнуто и замечание Г. Адамовича: «Уж до того по-русски, до того по-своему, по-нашему, по-московски, что кажется иногда переложением с китайского»<sup>7</sup>.

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

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

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

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

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

Ремизова нередко упрекали в «размытости», аморфности композиционных решений, ставя под сомнение целостность его произведений. «Взвихренная Русь», тем не менее, вполне отвечает законам единства художественной формы, даже несмотря на перечисленные особенности, иллюстрирующие склонность Ремизова к стиливой эклектике. Книга состоит из небольших глав, в основе каждой — отдельная история, подсмотренный и рассказанный автором эпизод жизни революционной Руси. Видимая дискретность сюжетного повествования соотносима с образом «взвихренного» русского мира и позволяет сравнить ремизовское повествование с «Двенадцатью» А. Блока, «Окаянными днями» И. Бунина, «Солнцем мер-

твых» И. Шмелева, «Конармией» И. Бабеля. Монтажный принцип построения текста дает возможность объединять в рамках художественного целого часто разноприродные и разнотурные элементы, при условии сохранения их относительной самостоятельности.

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

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

Кроме того, временной синтез позволяет увидеть настоящее сквозь призму традиционного русского лада, национальной нормы, с особой силой подчеркнуть трагизм ее разруше-

ния. Особенно отчетливо это звучит в заключительной главе книги — «Неугасимые огни», где по принципу антитезы сопоставлены два временных пласта, две Руси. Прошлое, вековое, совсем еще недавнее, осиянное ликами святых, соборами, молитвами, колокольным звоном и чудом как привычным состоянием русской души; и «остановившееся», пустое, беззвучное настоящее: «Все остановилось. Не звонит колокол. Не стожит лампада. Пуста соборная площадь. Пустынно и тишина... Какая сила опустошила тебя, русское сердце?»<sup>13</sup>.

«Мозаикой подробностей, фактов, снов, не преобразенных в систему» назовет «Взвихренную Русь» современный критик В. Чалмаев<sup>14</sup>. Отсутствие порядка, лада в окружающей писателя новой «взвихренной» жизни любимой Родины воплотилось в соответствующую художественную форму, а образ, вынесенный в заглавие, закономерно перерастает в символ: «Из туманности событий я выбираю образ, череда этих образов дает картину жизни» (Ремизов).

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

Воссоздавая во «Взвихренной Руси» фантазмагорическую реальность революционного Петрограда, Ремизов не случайно вспоминает Гоголя (глава «К звездам»), его удивительную способность «слушать музыку» и уметь передать ее через слово: «Гоголь — современнейший писатель — Гоголь! — к нему обращена душа новой возникающей русской литературы»<sup>15</sup>.

Именно Гоголь становится ключевой фигурой, своего рода именной метафорой, определившей удивительный жанровый синтез одного из шедевров Ремизова периода эмиграции — книги **«Огонь вещей. Сны и предсонья»** (1954).

Язык, образы, сюжеты русской классики становятся «материалом», живой тканью ремизовского текста. С первых страниц «Огонь вещей» кажется странно знакомым, узнаваемым: «черти», «рожи, вымазанные сажей», Солопий и Хивря, Сорочинцы, Басаврюк, герои «Ревизора» и «Мертвых Душ» продолжают в нем свое инобытие. Повествование начинается ли-

рическим монологом, исповедью «вывороченного чорта», которая насквозь «светится» гоголевским словом, но которая одновременно является и словом самого Ремизова, исповедующегося перед читателем. Происходит парадоксальное совмещение нескольких «говорящих субъектов»: «чорт» — Гоголь — Ремизов. Целью этого приема становится смелая до дерзости попытка писателя-сновидца проникнуть во внутреннюю логику гоголевского мира, точнее, «вжиться в нее». Ремизов выбирает сложнейший путь, когда-то проторенный романтиками («невыразимому хотим название дать»): он исследует гоголевские тексты, не прибегая к «интеллектуальным реконструкциям», он пишет *вариации на заданную Гоголем тему*, творит свой миф о воплощении гоголевского дара.

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

Объяснить мир Гоголя словом самого Гоголя, восстановить, опираясь на логику сновидения то, что осталось за видимой границей «Вечеров...», «Миргорода», «Ревизора», «Мертвых душ». Развернуть все возможные, мыслимые и немыслимые гоголевские сюжеты, которые «виртуально» присутствуют в его текстах, иными словами, восстановить гоголевский *метатекст* и включить его при этом в *общее культурное пространство* русской литературы — цель и пафос книги Ремизова. Последовательно избегая в ее тексте прямых и объектных (Бахтин) слов, богато используя цитаты, аллюзии, перифразы, он плетет хитрую вязь, арабеску из «чужого» и «своего», но стилизованного и поэтому всегда *двухголосого слова*. Постепенно, исподволь, к гоголевско-ремизовскому словесному синтезу подключается «слово» Достоевского, Белинского, Лермонтова, Толстого, Пушкина, Тургенева, Розанова. Ремизов создает «орнамент» мотивов, являющихся общими, сквозными в творчестве русских классиков: «добрые люди» и «страх», «ад» и «райская жизнь», «привычка» и «скука», «любовь» и «страсть», «мечта» и «действительность». Переключка образов, поэтических ассоциаций и реальных фактов оформляет внутреннее простран-

ство русской литературной классики. От Гоголя — к Толстому, от него — к Пушкину, Достоевскому и вновь к Гоголю — движение ремизовской мысли не ограничено ни пространством, ни временем в их реальных проявлениях: для него существенна лишь одна реальность — реальность сновидения, способного прозреть истину, угадать и обозначить ее, способного «выразить невыразимое».

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

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

Вырванный из «пут логики», гоголевский образ под пером Ремизова разрастается, разворачивается, обретает новые грани, но при этом не утрачивает органичного единства со своим источником, пра-образом, остается узнаваемым — «гоголевским». Вот Ноздрев появляется на страницах «Огня вещей» сначала как щенок-мордаш, с беспомощно разъезжающимися лапами, тот самый, которого гоголевский Ноздрев пытался всучить Чичикову. Но в следующей главке он уже вполне «чело-



вечивается», обретая знакомые (гоголевские!) и все же произнесенные *другим словом* (ремизовским!) черты: «Это был среднего роста, недурно сложенный, с полными румяными щеками, белые, как сахар, зубы и черные, как смоль, густо-взъерошенные волосы, свеж — кровь с молоком, здоровье так и прыскало с его лица»<sup>17</sup>.

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

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

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

**«Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти»** (1951) посвящена воспоминаниям детства, но поставить ее в привычный ряд художественных автобиографий оказывается так же сложно, как и отнести «Взвихренную Русь» к мемуаристике.

Прежде всего, поражает огромный временной зазор между моментом ее создания и теми событиями, которые легли в ее основу, — семьдесят лет! Тем более удивительной кажется ремизовская зоркость и его писательская память, сохранившая в мельчайших подробностях и детали московского дореволюционного быта, и детский взгляд на мир, и целую череду событий, в достоверности которых не приходится сомневаться — так мастерски и точно они воссозданы. «Сложным философско-эстетическим построением, в котором как бы реконструируются "протосюжеты" и "первообразы" всего ремизовского творчества» называет «Подстриженные глаза» современная критика<sup>20</sup>.

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

История взросления души ребенка, отмеченного при рождении особыми «знаками судьбы», щедро раздающего прикосновением своей ладошки счастье окружающим его людям, ви-

дящего мир «подстриженными глазами», накладывается на богатейший исторический фон, сопряжена с умением по-гоголевски внимательно относиться к деталям обстановки, быта. В результате воссоздаваемая действительность обретает многомерность, соотносится с «прозрениями» и «сновидениями». «Для "подстриженных глаз" нет пустоты, они видят ореолы вокруг предметов, светящиеся сети линий, соединяющие предметы»<sup>21</sup>.

Автобиографический герой является в череде образов-воплощений (художник, музыкант, каллиграф, парикмахер, философ), связанной с особой, постоянно звучащей в нем музыкой, словесной и начертательной вязью его текстов: «Ремизову как художнику присуще *синэстетическое* мировосприятие: слуховые, осязательные ощущения сливаются у него в сложные переливающиеся картины, образность сгущается, описания становятся орнаментированными, большие интонационные периоды и сложный синтаксис, чередование грамматических времен создает впечатление узорного кружения»<sup>22</sup>.

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

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

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

А.М. Ремизов вошел в русскую литературу на рубеже XIX и XX веков, и уже в 1913 году Борис Эйхенбаум в рецензии на повесть Е. Замятина «Уездное» пишет об утверждении *литературной школы* Ремизова как о состоявшемся факте<sup>24</sup>. После революции 1917 года влияние Ремизова на прозу «Серапионовых братьев», Бориса Пильняка, Вяч. Шишкова, Е. Замятина, А. Толстого, М. Зощенко было столь очевидным, что М. Цветаева в 1925 году, отвечая на анкету журнала «Своими путями», отметила, что без Алексея Михайловича Ремизова, «за исключением Бориса Пастернака, не обошелся ни один из современных молодых русских прозаиков»<sup>25</sup>. В 1920-е годы Д.П. Святополк-Мирский, высоко оценивая творчество Ремизова, говорит о его способности «ассимилировать и впитывать в себя всю русскую традицию — от мифологии языческих времен и русифицированных форм византийского христианства до Гоголя, Достоевского и Лескова», а также о том, что Ремизов как «поэт и мистик не имел никакого влияния» и не имел последователей<sup>26</sup>.

Художественно-игровое начало, «веселость духа» пронизывает и творчество Ремизова, и его жизнь: быт, отношение к людям, собственной биографии — все это привлекает к нему внимание современного читателя; его слово «вписывается» одновременно и в новейший контекст постмодернистских изысков, и сохраняет прочную связь с архаикой, мифом. В этом следует усматривать основную причину того, что А.М. Ремизов и поныне остается для исследователей во многом писателем-

загадкой. Но «аура непонятности», сопутствующая его текстам, хотя и затрудняет сегодня обоснование достаточно последовательной, подробной и вполне завершенной концепции его художественного метода, детальное описание его стилиевой системы, все же не кажется непреодолимой, и решение этих задач представляется делом недалекого будущего.

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

## ПРИМЕЧАНИЯ

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

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

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

<sup>4</sup> Там же. С. 275.

<sup>5</sup> Там же. С. 293.

<sup>6</sup> Цит. по: Там же. С. 274.

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

## II. ПОЭЗИЯ

### К .Д. Бальмонт

В 1935 году во Франции, где с августа 1920 года жил и работал Константин Дмитриевич Бальмонт (1867—1942), праздновалась знаменательная дата — пятидесятилетие его творческой деятельности. И хотя поэт никогда не примыкал ни к одной из политических группировок русской эмиграции, оставаясь свободным художником, это событие показало, что он не забыт и по-прежнему большинством соотечественников воспринимается как крупный и незаурядный мастер поэтического слова. Г. Адамовичу принадлежит точная и емкая оценка его творчества: «Кому дорога русская поэзия, тому навсегда будет дорого имя, "певучее имя" Бальмонта»<sup>1</sup>. «Певучим» оно продолжало быть и за рубежом: Бальмонт написал и выпустил шесть сборников стихов, один роман, книгу рассказов, две книги эссе и многое другое. Кроме того, он активно сотрудничал в периодической печати, занимался переводами.

По мнению Г. Струве, в эмиграции «Бальмонт оставался самим собой»<sup>2</sup>, что означало сохранность его творческого потенциала. В сходных выражениях об этом писал и Г. Адамович: «Причина вовсе не в том, что Бальмонт будто бы ослаб. Он остался самим собой, и если некоторая усталость в его творчестве чувствуется, то она все же не так велика»<sup>3</sup>. Спустя двадцать лет, уже к 70-летию поэта, этот же критик подчеркнет исключительность феномена личности и творчества автора «Будем как солнце»: «Конечно, ореол Бальмонта как поэта ярок до сих пор: не об этом речь. Но люди, которые лишь в послевоенные годы начали жить сознательной жизнью, не поймут всего, что принес с собой Бальмонт головокружительного, и почему иногда казалось, что действительно перед ним "все поэты — предтечи"»<sup>4</sup>.

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

Но, несмотря на достаточно высокую активность творческой жизни, уже в скором времени Бальмонт начинает испытывать душевную неудовлетворенность. В письме к жене от 26 декабря 1920 года он делает характерное признание: «Я знал, уезжая, что еду на душевную пытку. Так оно и продлится... <...> Я хочу России. Я хочу, чтобы в России была преображающая заря. Только этого хочу. Ничего иного... <...> Духа нет в Европе. Он только в мученической России»<sup>6</sup>. Однако вернуться на родину поэту было не суждено... Командировка вскоре окончилась, и он стал «полноправным» эмигрантом. Перед Бальмонтом возникает сложная дилемма: возврат в страну большевиков был исключен, а западная свобода, не обеспечивавшая главного — «соучастия душ», ему, мягко говоря, не нравилась. По этой причине Бальмонт покидает Париж и поселяется в небольшой деревушке на берегу Атлантического океана. Здесь он работает над книгой стихов «Марево» и автобиографическим романом «Под новым серпом».

Сборник стихов «**Марево**», опубликованный в Париже в конце 1922 года, был, собственно говоря, первым его эмигрантским сборником. Он вобрал в себя стихи, «написанные в



1917 году, где основная тема — распад старой России, революция, в 1920 году, когда поэт видел родную страну в новых оковах, и в 1921 году, когда лирический герой Бальмонта испытал вдали от России, среди "чужих", весь драматизм изгойного существования»<sup>7</sup>. Ностальгическая интонация, отчетливо проявленная в этой книге, определит звучание и большинства из последующих поэтических сборников Бальмонта. Так, в стихотворении «Прощание с деревом» (1917) поэт признается:

Я любил в этом древе с ресницами Вия,  
Между мхами, старинного лешего взор,  
Это древо в веках называлось Россия,  
И на ствол его — острый наточен топор<sup>8</sup>.

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

Жестокость золотого циферблата.  
О солнце! Заходи. Придет она.  
Весь разум взят, все сердце жаждой взято.  
Секунды бьются в пропасти без дна.  
  
Они поют, и в каждой — боль пронзенья.  
Хочу. Люблю. Где солнце? Ночь уж тут.  
Луна горит. В ней правда вознесенья.  
Я сжат кольцом томительных минут<sup>9</sup>.

Россия в ряде стихотворений («К обезумевшей», «Химера», «Злая масляница», «Российская Держава», «Российское действие», «Красные капли») предстает «обезумевшей», потерявшей свое былое величие, самый разум, погруженной в результате «дикого пира», «российского действия» (революции) в сон, пробудившись от которого, она оказывается «вновь в цепях». Поэт чувствует и свою собственную вину в случившемся, признаваясь, что «не принять обвиняющий голос нельзя». Но как же произошло, «что тот, кто так звонко поет, / Так бесчестно свой край предает?» («Маятник»). На чужбине он чувствует себя узником, которому под стать только попугай в клетке, так же, как и он, «утративший родимый край» («Узник»). В сборнике есть стихотворения, приближающиеся к произведениям на «любовную» тему; мотив разлуки в них — определяющий («Оттого», «Звук», «Сны»).

Сборник «Мареве» примечателен и в другом отношении — в нем появляются стихи религиозного содержания («А теперь», «Химера», «Злая масляница», «Раненый», «В чужом городе», «Звездная песня», «К братьям», «В черном» и др.). Происшедшая с Россией катастрофа здесь осмысливается в контексте утери народом Бога: в Москве давно заседает «саранча бесовской свитой» («Хлеба нет»), а над всей страной раскинута «паучья удавная нить» («Я рад»), и кажется, что уже навсегда «человек в человеке умолк» («Маятник»)… Но Поэт продолжает верить, что «вспоенная кровью, поящая лжами» новая власть — «как только исполнится мера» — окажется в ею же «вырытой яме», поскольку только там ей и место — «из чада ишедшей, призраку-химере» («Химера»).

Как справедливо отмечает современная критика: «Сквозной лейтмотив бальмонтской книги — "в мареве родимая земля" (стихотворение "Из ночи"). Развивается этот мотив очень нервно и неровно, то сбиваясь на публицистический лад, то приобретая медитативно-лирический тон, то достигая пафоса философского реквиема»<sup>10</sup>.

В «Мареве» — «книге высокого трагизма» (В. Крейд) — заметно усиливается (в первых двух разделах) публицистичность, что в свою очередь приводит к демифологизации, к изменению образной символики. Явления природы (человек, растительный и животный мир) теперь знаменуют катастрофичность современной жизни в России, где нет ни свободы, ни радости.

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

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

«Посвящая сборник России, Бальмонт сознательно декларировал в нем не только верность родной стране, но и преданность своим творческим принципам», — справедливо пишут современные исследователи<sup>11</sup>. Признание лирического героя — alter ego автора стихотворения «Обруч» — тому свидетельство:

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

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

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

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

Следующий сборник Бальмонта появился только в 1929 году. Назывался он «**В раздвинутой Дали**», имел подзаго-

ловок «Поэма о России» и издан был в Белграде. В этой книге Бальмонт в очередной раз предстает певцом Мечты и Природы. И то и другое в эмигрантском творчестве поэта крепко и неразрывно связано с Россией. Так, в стихотворении «Хочу» звучит характерное признание в любви к родине, ко всему русскому:

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

В восприятии лирического героя «все славы» лишь «погудки»; другое дело «родные незабудки», которые для него «единственная сказка», или «напев родной кукушки — вино бездонной чаши». Россия — «Единственный Край», где он не чувствовал бы себя одиноко и неудобно. Вариациями на эту тему являются стихотворения «Здесь и там», «Одной», «В звездной сказке». Ряд других стихотворений воскрешает прошлую жизнь поэта в России: вспоминаются родные, собственное детство, русская природа («Отец», «Мать», «Я», «Зимняя», «Воспоминания», «Первая любовь»). Во многом благодаря именно этим стихотворениям можно утверждать, что «сквозной мотив сборника — мечта о возвращении "в Отчий Дом"»<sup>15</sup>. Данный мотив, несомненно, доминирует в сборнике (см.: «Хочу», «Уйти туда», «Я русский», «Над зыбью незыблемое», «Зарубежным братьям», «Я», «Здесь и там»). Особенно пронзительно тоска по Отчему Дому, по России звучит в стихотворении «Здесь и там»:

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

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

Я русский, я русый, я рыжий.  
Под солнцем рожден и возрос.  
Не ночью. Не веришь? Гляди же  
В волну золотистых волос<sup>16</sup>.

Можно говорить о том, что, оставаясь в основе прежним, стиль Бальмонта все же претерпевал определенные изменения.

Так, для книг 20-х годов характерными приметам становятся сдержанность, а трагичность содержания осложняет тональность многих стихотворений и самый образ лирического героя. В дальнейшем творчестве эти тенденции получают развитие.

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

Образ «Лесной Царевны» — Литвы создается в книге через идеализацию ее истории, природы, культуры. «В духовном облике "сестры любимой" Бальмонт находил органический сплав язычества и христианства»<sup>17</sup>; близка ему и природа Литвы (стихотворение «Лесной Царевне — Литве»):

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

Черты утопичности присущи и «русскому» разделу «Северного сияния». Здесь воспеваются красота и мощь русской природы («Северный венец»), русского языка («Русский язык»), русской духовной традиции («Грядущая Россия»). Поэт верит, что в будущем Россия станет свободна, и в свободном союзе будет жить с соседними государствами:

Все страны, где теснила зловражьей чарой уза,  
Литва, Суоми, много, тех стран — великий круг,  
С Россией будут слиты лишь верностью союза  
Той светловольной дружбы, где с другом равен друг.  
(«Грядущая Россия», с. 372—373)

Тема России остается центральной и в следующем сборнике Бальмонта **«Голубая подкова. Стихи о Сибири»**, вышедшем в 1935 году в издательстве «Алатас» (США). Стихи, вошедшие в сборник, были написаны в разное время, однако основу

его составили те, что были созданы по впечатлениям от путешествия по Сибири в 1916 году. Издателю сборника — Г. Гребенщикову посвящено одноименное стихотворение:

Тебе, суровый сын Сибири,  
бен», освнаписанном  
с.3374).- 150-«серебряосимелово»

190мвпозжw(ви  
в

Последняя книга Бальмонта, названная им «Светослужение», вышла в 1937 году в Харбине. Она, по мнению современных исследователей, не только опровергает установившееся представление, что творчество Бальмонта было оборвано начавшейся в 1935—1936 годах душевной болезнью, но и оценивается ими как одна из лучших его книг эмигрантского периода<sup>19</sup>. Свидетельствовала она и о том, что поэт остался верен своему художественному призванию и выбору — символистскому принципу организации лирических текстов. В одном из писем Бальмонт специально оговаривает это: «Светослужение... одна световая поэма, где один стих ведет к другому, как строфа к строфе. Потому-то мы безусловно настаиваем на отсутствии дат и посвящений»<sup>20</sup>.

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

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

Единственное, что неизменно продолжает пребывать в душе лирического героя Бальмонта, — это любовь к России, к навсегда родным и близким людям («Но я люблю Тебя!..», «Газель», «Как мы живем»). Так, в стихотворении «Как мы живем» декларируется любовь и верность своему художественному призванию, главным в котором у Бальмонта было светлое вос-

торженное отношение ко всем многообразным и многокрасочным явлениям жизни:

Мы так живем в той песне безоглядной,  
Мы так взметаем зыбь души в струну,  
Что новый — тут и там — светильник жадный,  
Прорезав ночь, взлетает в вышину (с. 390).

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

## ПРИМЕЧАНИЯ

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

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

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

<sup>4</sup> Цит. по: Иванова Е.В. Судьба поэта... С. 4.

<sup>5</sup> Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 364.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. 369.

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



- С. 152.
- <sup>9</sup> Бальмонт К.Д. Солнечная пряжа: Стихи, очерки. М., 1989.
- <sup>10</sup> Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Указ. соч. С. 393.
- <sup>11</sup> Там же. С. 399.
- <sup>12</sup> Там же. С. 400.
- <sup>13</sup> Там же. С. 400—401.
- <sup>14</sup> Там же. С. 401.
- <sup>15</sup> Там же. С. 402.
- <sup>16</sup> Бальмонт К.Д. Стихотворения. М., 1990. С. 294.
- <sup>17</sup> Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Указ. соч. С. 420.
- <sup>18</sup> Бальмонт К.Д. Стихотворения. С. 325.
- <sup>19</sup> См.: Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Указ. соч. С. 423—429.
- <sup>20</sup> Там же. С. 424.
- <sup>21</sup> Там же. С. 429.

### З.Н. Гиппиус

После большевистского переворота в 1917 году («октябрьского веселья — похмелья») Зинаида Николаевна Гиппиус (1869—1945) (равно как и Д. Мережковский) не могла больше оставаться в России: и хотя у нее возникает чувство, что «бежать некуда» и «родины нет», писательница эмигрирует<sup>1</sup>. Как отмечает лучший знаток творчества Гиппиус и хранительница ее архива Т. Пахмусс: «Не желая приспособливаться к большевистскому режиму, они решили "искать в Европе ту свободу, которая была пограна на родине"»<sup>2</sup>. Некоторое время Мережковские живут в Минске и Варшаве, а затем (как выяснилось позже — навсегда) поселяются в Париже. Восстановив знакомство с другими писателями-эмигрантами из России, они становятся активными участниками культурной и общественной жизни русской диаспоры.

Литературную деятельность в эмиграции Гиппиус начинает с того, что переиздает свои прежние произведения, в частности сборник рассказов «Небесные слова» (Париж, 1921). В 1922 году в Берлине публикуется сборник «Стихи: Дневник 1911—1921». Помимо новых произведений в него вошли и написанные прежде: почти все тексты (кроме трех) из «Последних стихов» (1918). Глав-  
Б Тw(сетса сбaпозэммиосле болзм тогоенной)ГjТ0.0851вызвал(меодннееачНебе

того, данная характеристика Гиппиус точно выражает самую суть всей ее литературной деятельности за рубежом.

«В эмиграции, — справедливо отмечает современная исследовательница, — Гиппиус стала чуть ли не символом идейной человеческой непримиримости. В 1922 вокруг Гиппиус сгруппировался парижский "Орден непримиримых"»<sup>5</sup>.

Но не только «непримиримых» сумели привлечь к себе Мережковские. По словам Н.Берберовой, «к ним ходили все или почти все»<sup>6</sup>. Говоря иначе, Мережковские стали одним из центров литературной и культурной жизни русского Парижа.

Среди самых заметных предприятий, организованных Мережковскими в эмиграции, следует назвать создание ими литературно-философского общества «Зеленая лампа» (1927—1939). На первом заседании «Зеленой лампы» Гиппиус был прочитан доклад «Русская литература в изгнании», главным в котором была мысль о «правде изгнанничества», ставшей основной темой всей русской зарубежной литературы первой волны. Между тем отношения с бывшими соотечественниками, особенно с младшим поколением, у Гиппиус были не всегда ровные. Со временем возникшие разногласия лишь усилились, что косвенно отразил выпущенный Мережковскими в 1939 году сборник «Литературный смотр». Кроме их собственных текстов, в него вошли произведения тех русских писателей-эмигрантов, у которых по каким-либо причинам возникли проблемы с их опубликованием.

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

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

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

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

Принято считать, что стихов в эмиграции Гиппиус писала мало. Так, секретарь Мережковских В. Злобин, хорошо знавший все аспекты жизни и творчества писательницы за рубежом, считал, что «для Зинаиды Гиппиус — это эпоха упадка. На нее точно находит какое-то затмение. Она погружается в полную безнадежность, на самое дно "ледяного озера"»<sup>12</sup>. Вне всякого сомнения, эти слова, вызванные осложнением их взаимоотношений (под самый конец жизни Гиппиус), не соответствуют действительности. Эмигрантский период жизни и творчества Гиппиус, конечно, знал свои кризисные моменты, но всегда она была деятельно занята: писала стихи и прозу, занималась общественно-политическими вопросами, организовывала литературные кружки, выступала как критик.

Сборник «**Стихи: Дневник 1911—1921**», как было уже сказано выше, составили произведения, написанные в разные годы, в России и за ее пределами. Что касается эмигрантской части, то существенное отличие данных стихов от всего преж-

де написанного заключается в новом качестве сознания лирического героя, который четко разделяет свою жизнь на два периода: до отъезда и после отъезда из России. В стихотворении «Там и здесь», открывающем одноименный цикл, в типично «резкой» манере (на принципиальном противопоставлении) передается драматизм жизни и судьбы изгнанника: «Там — я люблю или ненавижу, — / Но понимаю всех равно»; «А здесь — я никого не вижу. / Мне все равны. И все равно»<sup>13</sup>.

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

В «Походных песнях», также вошедших в «Дневник», самое значительное стихотворение, бесспорно, «Родине»; в нем Гиппиус «развивает образ любви-ненависти к матери-России, горящей в "неочищающем огне" гражданской войны вместе со своими детьми, у которых от всех этих раздоров душа разрывается на части»<sup>15</sup>:

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

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

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

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

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

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

В 1925 году в Праге были изданы «**Живые лица**» Гиппиус — «одна из первых книг литературных воспоминаний в эмиграции»<sup>16</sup>. Мемуары Гиппиус, как правило, вызвали более однородную реакцию современников. И не случайно. «"Живые лица", — отмечал В. Ходасевич, — написаны в литературном смысле блестяще. Это и сейчас уже — чтение, увлекательное, как роман»<sup>17</sup>. Единственное возражение вызвала та ее часть, где речь шла о Горьком (в очерке о Розанове «Задумчивый странник»). Обвинения в некорректности, в частности, высказала Н. Мельникова-Папоушек, посчитавшая, что «нельзя же в самом деле плевать и при этом оговариваться: не помню точно... быть может, было иначе»<sup>18</sup>. И все же «Живые лица», пожалуй, стали тем счастливым исключением, не совпавшим с привычным и почти всеобщим неприятием прозы Гиппиус.

«Живые лица» были восприняты положительно еще и потому, что они «не просто и не только воспоминания, а еще и книга портретов психологически убедительных и художественно достоверных»<sup>19</sup>. Автора интересовали в первую очередь не события, а «личности — яркие, неповторимые и в то же время сфокусировавшие в себе важные черты и тенденции того катастрофического времени»<sup>20</sup>. Гиппиус интересуется в героях очерков то, что в первую очередь интересовало и высоко це-

нилось современниками в ней самой — личностное своеобразие («Зинаида Гиппиус, как личность, была больше, значительнее, человечнее и даже сложнее всего, что удалось ей написать»<sup>21</sup>). Во многом благодаря именно этому обстоятельству салон Мережковских стал притягательным местом для большинства литераторов, в первую очередь для молодых, которым Гиппиус могла помочь и действительно не раз помогала дельным советом.

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

И лишь в одном душа моя тверда.

Я изменяюсь, — но не изменяю.

*«Улыбка», 1897 (с. 100)*

Последний стихотворный сборник Гиппиус «Сияния» вышел в свет в Париже в 1938 году. Он подтвердил верность его, автора, некогда избранному поэтическому пути. Основные темы и образы остались прежними, но в отличие от пореволюционных стихов здесь уже отсутствуют апокалипсические образы революции и гражданской войны. Как и прежде, в центре поэтического сознания Гиппиус — образ России, ставший главным во всей ее литературной деятельности за рубежом. В сборник «Сияния» вошли стихотворения, написанные в 20—30-е годы. Как справедливо заметил современный исследователь, он стал ее «лебединой песнью»<sup>22</sup>.

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

Наличие старого и нового в сборнике «Сияния» зачастую порождало взаимоисключающие оценки критиков. По мнению М. Цетлина, стихи из последнего сборника Гиппиус «не очень отличаются от тех, которые в прошлом создали ей славу. Меньше, может быть, остроты и "игры", больше горечи и сильнее зазвучали мотивы разочарования, почти отчаянья в жизни. <...> Больше стало в них сдержанности, меньше изысканности. <...> Все главное осталось»<sup>24</sup>. Других критиков эта приверженность Гиппиус своему поэтическому кредо явно раздражала. К примеру, В. Мирный в сборнике «Сияния» смог обнаружить лишь привычный «набор символистических отмычек», к тому же «слегка ржавчиной покрытый»<sup>25</sup>. Более весомыми и точными выглядят суждения Ходасевича и Адамовича. Для первого сборник «Сияния» подтвердил связанность гиппиусовской стилистики не только с символистской эстетикой, но и с тем поэтическим искусством, что существовало прежде. Критик пришел к выводу, что «если мысль Гиппиус далеко не всегда верна и порой погрешает напрасной прихотливостью, то она всегда тонка, изящна, заострена»<sup>26</sup>. С точки зрения Адамовича, сборник «Сияния» «не слабее и не лучше других ее книг», однако в нем «заметнее, чем прежде у Гиппиус, стремление к простоте и чистоте»<sup>27</sup>.

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

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

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

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



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

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

Известно, что окружающий мир в поэзии Гиппиус обычно воспринимается через призму религиозного сознания. Сборник «Сияния» не стал исключением; более того, в нем появляются новые темы и образы религиозного содержания. Центральный из таких образов — образ св. Терезы Лизьеской («Вечноженственное», «Св. Тереза Младенца Иисуса»). Подчеркнем, что образ «маленькой Терезы», французской монахини-кармелитки, канонизированной в 1925 году, был крайне важен для мироощущения Мережковских, был особо им близок и дорог. С ним, в частности, они связывали свою метафизическую концепцию любви-«влюбленности». Для Гиппиус, у которой и вера, и творчество, и в целом жизнь во многом выстраивались и определялись посредством разума, интеллекта, некоторая наивная простота и «детскость» веры сердца св. Терезы была исключительно притягательна. Через ее опыт Гиппиус постепенно приходила к выводу: при наличии такой веры, такой любви разрыв между «здесь» (земным, практическим, дольным) и «там» (сверхреальным, метафизическим, горним) не только может, но и должен быть преодолен. А именно к этому Гиппиус-поэт и человек всю жизнь и стремилась:

Она не судит, она простая,  
Желанье сердца она услышит,  
Розы ее такую чистотою,  
Такой нежной радостью дышат...

*«St. Therese de l'Enfant Jesus» (с. 274)*

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

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

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

Не отступлю, не отступлю,  
Стучу, зову Тебя без страха:  
Отдай мне ту, кого люблю,  
Восстанови ее из праха!  
Верни ее под отчий кров,  
Пускай виновна — отпусти ей!  
Твой очистительный покров  
Простири над грешною Россией!

*«Неотступное» (с. 266)*

В творчестве Гиппиус 20—30-х годов немало стихов о России и среди тех, что не вошли ни в один из ее сборников (см.: «Господа, дай увидеть!», «Рыдательное» и др.). Незримо образ России присутствует и в стихотворениях, в которых главная тема — жизнь на чужбине («Гурдон», «Лик», «Подожди», «Здесь»). Чужая страна воспринимается лирическим героем как место, где можно лишь «дремать», но «жить — нельзя» («Гурдон»); и где «родных берез апрельские одежды» не заменят «бешелестных платанов тени» («Лик»), вообще ничто, поскольку все «здешнее» было и остается чужим. Это дает основание, к примеру, герою стихотворения «Отраженность» со всей прямотой и ответственностью заявить:

Я равнодушен к золоту чужому,  
Ко всем на свете светам — отраженным (с. 357).

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

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

Но в целом таких ожесточенных произведений в позднем поэтическом творчестве Гиппиус немного, в нем преобладают более человеческие, примиренные, спокойные интонации. Обрести внутренний покой герою-изгою помогает любовь к Богу («Сбудется», «Дар» и др.).

Традиционная для поэзии Гиппиус тема смерти в поздний период творчества также решается уже иначе. Нет прежнего призыва к ней, смерть все чаще воспринимается как закономерное, естественное завершение земной жизни человека. Так, герой стихотворения «Когда?» готов принять смерть как неизбежность, и потому он не протестует:

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

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

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

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

Господь, от нежности и жалости,  
Нам вечность — веером раскрыл.

«Веер» (с. 280)

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

Увы, разделены они —  
Безвременность и Человечность.  
Но будет день: совьются дни  
В одну — Трепещущую Вечность.

«*Eternite fremissante*» (с. 276).

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

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по: Русские писатели 20 века: Биографический словарь. / Под ред. П.А. Николаева. М., 2000. С. 186.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См.: Аксенова А.А. З.Н. Гиппиус // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Т. 4. Ч. I. А — Д / ИНИОН РАН. М., 2001.

<sup>4</sup> Цит. по: Гиппиус З.Н. Стихотворения / Примечания А.В. Лаврова. СПб., 1999 («Б.П.»). С. 490.

<sup>5</sup> Аксенова А.А. З.Н. Гиппиус... С. 188.

<sup>6</sup> Берберова Н. Курсив мой (фрагмент) // Д.С. Мережковский: pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А.Н. Николюкина. СПб., 2001. С. 495.

<sup>7</sup> Николюкин А.Н. Гиппиус З.Н. // Русские писатели 20 века. С. 187.

<sup>8</sup> Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 134.

<sup>9</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 61.

<sup>10</sup> Там же. С. 62.

<sup>11</sup> Там же. С. 65.

<sup>12</sup> Злобин В. З.Н. Гиппиус. Ее судьба // Рос. литературоведческий журн. 1994. № 5—6. С. 341.

<sup>13</sup> Стихотворения Гиппиус цитируются по изданию: Гиппиус З.Н. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. Л., 1999 («Новая библиотека поэта»).

- <sup>14</sup> Богомолов Н.А. Любовь — одна. О поэзии Зинаиды Гиппиус // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 16.
- <sup>15</sup> Захаров А.Н. О поэтическом мире Зинаиды Гиппиус (К 125-летию со дня рождения) // Рос. литературоведческий журн. 1994. № 5—6. С. 65.
- <sup>16</sup> Словарь поэтов Русского Зарубежья / Под ред. В. Крейда. СПб., 1999. С. 73.
- <sup>17</sup> Аксенова А.А. Указ. соч. С. 196.
- <sup>18</sup> Там же. С. 197.
- <sup>19</sup> Курганов В.Я. «Декадентская мадонна» // Гиппиус З.Н. Живые лица: Стихи. Дневники. Кн. I. Тбилиси, 1991. С. 22.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> Аксенова А.А. Указ. соч. С. 198.
- <sup>22</sup> Захаров А.Н. Указ. соч. С. 86.
- <sup>23</sup> Аксенова А.А. Указ. соч. С. 183.
- <sup>24</sup> Лавров А.В. Примечания // Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 516.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> Там же. С. 517.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> Лавров А.В. З.Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 65.
- <sup>29</sup> Богомолов Н.А. Зинаида Гиппиус // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. I. М., 2000. С. 876.

## Вяч.И. Иванов

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

В. Крейд пишет, что стихотворения эмигрантского периода Вяч. Иванова «отмечены новым поэтическим видением, созерцательным спокойствием, религиозностью, стремлением к аскетической простоте»<sup>1</sup>. За этой внешне скупой биографической информацией, почти статистическим отчетом, вряд ли можно разглядеть ключевое и даже в определенной степени символическое значение принадлежности «таврического мудреца», как его называли участники литературных сред на «башне», к первой волне русской эмиграции. Для современников он, пожалуй, единственный теоретик и поэт, ставший абсолютно непревзойденной фигурой в истории русского символизма. Ни Д. Мережковский со своим ораторским даром, ни В. Брюсов, «вооруженный» гимназической латынью, ни тем более младшие символисты А. Белый и А. Блок, слышавшие «музыку сфер», не претендовали на первенство, находясь рядом с Вяч. Ивановым. «Дело было не в истолковании поэзии, не в способности проанализировать новое стихотворение и дать его разбор, — пишет Адамович, — а в общем кругозоре, в подъеме и полете мысли, в понимании, что поэзии, в себе замкнутой,

ничем, кроме себя, не занятой, нет, что все со всем связано, и что поэт только тогда поэт, когда он это сознает и чувствует. <...> У него была не эрудиция, а чудесный, действительно редчайший дар проникновения в эпохи, его уму и сердцу близкие, — особенно в мир античный»<sup>2</sup>.

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

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



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

В истории поэзии достаточно редки случаи, когда автор *систематически* излагает в стихах свое *мировоззрение*, поэтому для русской «изящной словесности» пример творчества Вяч. Иванова в этом отношении скорее исключение, чем закономерность. Особенность его поэзии в том, что это поэзия, вставшая на котурны религиозно-философской доктрины, поэзия, возникающая как следствие определенной заданности мышления. Именно по этой причине, надо полагать, Иванов не имеет ни явных предшественников, ни сколько-нибудь серьезных последователей в русской стихотворной традиции. Еще в 1913 году в рецензии на «Нежную тайну» Н. Гумилев отметил эту особенность: «Вячеслав Иванов — поэт молодой (хотя ему на данный момент уже 46! — С. К.), т. е. далеко еще не прошедший всех путей своего развития, но пути эти *перестали быть показательными для русской поэзии* (курсив наш. — С. К.), они нужны и радостны только для самого поэта»<sup>5</sup>.

Положение его в этой традиции необычно еще и тем, что собственно поэзия не нуждается в апологии какой бы то ни было доктриной — политической, философской или религиозной. Со времен античности и до наших дней государственные деятели, жрецы либо философы в своих построениях постоянно апеллируют к опыту поэтов, но — заметим — никогда наоборот. Своей исконной самоценностью поэзия в стихах Вяч. Иванова не обладает — хотя бы потому, что приравнена в статусе к другим мистическим интуициям: откровению, вере, филосо-

фии, всемству — и ищет в них оправдания. И даже невероятно виртуозное метрическое и формальное разнообразие не отменяет этого устойчивого впечатления: перед нами не поэзия как таковая, а *мысль*, пусть и вдохновенная, но облеченная в совершенный стихотворный облик. Сравнение с тем же Ломоносовым — «поэтом с головой ученого», по выражению С.С. Аверинцева, — здесь не вполне уместно, поскольку в случае автора XVIII века наукообразность становится явлением эстетически преднамеренным и предопределенным теорией и практикой классицизма. В случае Вяч. Иванова религиозно-философская заданность мотивирована несколько иными целями.

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

Эта эстетическая декларация напрямую связана с философскими воззрениями Вяч. Иванова и его убежденностью в объективном бытии первообразов сущего (платоновских «идей», аристотелевских «энтелехий», средневековых «универсалий»),

которые в сравнении с любой эмпирической реальностью приобретают абсолютный онтологический статус и обеспечивают структурным уровням мироздания иерархическое согласие. Иначе говоря, «реалистический символизм» философа-поэта задает вертикаль мироздания, точнее, его глубинную перспективу, открывающуюся там, где начинается вещь, предмет или явление вообще, то есть в любом месте. Думается, поэтому географический фактор настолько малоактуален для поэзии Вяч. Иванова, а Россия видится на уровне ее «энтелехии», в предельном обобщении, как универсалия, соотносимая с универсалиями того же ряда, с Византией и Элладой, с Египтом и Атлантидой<sup>8</sup>. С.С. Аверинцев отмечает это стремление к построению вертикали и иерархии как ключевое свойство всей поэзии Иванова: «Для Иванова вертикаль подъема противопоставит горизонтали уводящего пути. О цели — истинной простоте — у него сказано: "Не выходом из данной среды или страны добывается она, но восхождением. На каждом месте, — опять повторяю и свидетельствую, — Вефиль и лестница Иакова, — в каждом центре любого горизонта"»<sup>9</sup>.

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

Стих для Вяч. Иванова действительно способ мышления, но не единственно возможный, а один из многих других. Поэзия Иванова питается тем же источником вдохновения, что и

его религиозные, философские или лингвистические построения — «тонким эфиром софийной голубизны». Исключительная филологическая подготовка требует выработки особого отношения к языку, которое блестяще лаконично выражено в статье для сборника «Из глубины»: «Как Шопенгауэру казалось, что истинный стих от века предопределен и зачат в стихии языка, так — мнится — искони посеяны в ней и всякое гениальное умозрение, отличительное для характера нации, и всякая имеющая процвести в ней святость»<sup>10</sup>. Язык предопределяет умозрение, осуществляя взаимнообратную связь между вещью и первообразом. Заметим, что имеется в виду язык не поэтический, а «экуменический» и «кафолический» язык эллинизма и церковнославянских книг, способный свидетельствовать о Божественной Истине и передавать тончайшие модуляции высшей духовности, но не человеческой психологии и личных переживаний<sup>11</sup>.

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

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

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

В данном случае причина и следствие поменялись местами: конечная цель влечет за собой мотивацию, то есть язык определяет творчество, извлекая именованное к бытию то, что прежде не было явлено. Иными словами, в мире не существует того, о чем не сказано в языке. Соображения, изложенные в стихотворной форме, идентичны положениям статьи 1918 года «Наш язык» (написанной — заметим — почти за полвека до чтения М. Хайдеггером знаменитой серии докладов под общим названием «Язык»), но все-таки вторичны по отношению к ней, что еще раз подтверждает тезис о теоретической природе поэзии Вяч. Иванова. Любопытны в этом отношении две характеристики его стиля, отстоящие друг от друга почти на четыре десятилетия, но удивительно совпадающие в понимании сути поэтического мышления «стихотворца-любомудра». В 1912 году Н. Гумилев, некогда самолюбивый и уверенный в себе ученик Вяч. Иванова, а ныне его тактичный и благодарный оппонент, пишет по поводу выхода в свет второй части «**Cor Ardens**»: «Стиль — это человек, — а кто не знает стиля Вячеслава Иванова с его торжественными архаизмами, крутыми enjambements, подчеркнутыми аллитерациями расстановкой слов, тщательно затмевающей общий смысл фразы. Роскошь тяжелая, одурманивающая, варварская, словно поэт не вольное дитя, а персидский царь...»<sup>13</sup>.

Другая оценка дана Г. Адамовичем в 1949 году в статье «Вячеслав Иванов и Лев Шестов»: «Стихи Вячеслава Иванова льются широким, величавым, великолепным, сладковатым потоком, без того, чтобы хоть что-нибудь в них когда-нибудь дрогнуло и задело <...> Стихи эти обволакивают, опутывают будто ватой, усыпляют, порой, может быть, возвышают душу, обращают ее к высоким важным думам, но в них обойдено и забыто все непосредственно-человеческое...»<sup>14</sup>. Эти отзывы свидетельствуют по крайней мере о двух вещах: во-первых, о постоянстве Вяч. Иванова и его верности своей философско-религиозно-поэтической программе; во-вторых, о том, что поэты-

современники видели в Иванове не столько стихотворца, сколько оригинального мыслителя и уникальную личность<sup>15</sup>. Похоже, что сам автор «Нежной тайны» понимал это, почему и не стремился к признанию в поэтической среде, сознательно предпочтя ей среду философскую.

«Обойдено и забыто все непосредственно-человеческое...»

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

Любое психическое состояние или физическое действие не называются в стихах Вяч. Иванова напрямую, но даются через обозначение их символической сущности. Конкретные бытовые детали подвергаются теургическому именованию, получая прописку в *системе* символических соответствий, — будь то факт собственного рождения на углу Преображенской улицы и Волкова переулка в Санкт-Петербурге, будь то влюбленность в Л.Д. Зиновьеву-Аннибал или переживание собственной старости. Так, например, в «**Зимних сонетах**» свое место рождения автор включает благодаря вводимому символическому коду в общехристианскую систему образов:

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

Протяжно там твой полк, шаманя, выл;  
И с детства мне понятен зов унылый  
Бездомного огня в степи застылой<sup>17</sup>.

Под «безвестными взморьями», откуда прибыл «челн», следует понимать обиталище еще невоплощенных душ; Волчий переулочек в принятой системе соответствий проясняет по-

явление образа волка, а имя «Егорий» символически указывает на полковую церковь гвардейцев-преображенцев, покровителем которых являлся Георгий Победоносец. Другими словами, факт и место рождения приобретают мистико-символический сакральный смысл, под знаком которого, по мнению автора, проходит вся его жизнь. Таким образом, эмпирическое событие лишается буквального понимания, преодолевает благодаря символизации элемент случайности и расценивается как составная часть Божественного промысла.

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

«Аз есмь» Премудрость в нас творила,  
«Еси» — Любовь. Над бездной тьмы  
Град Божий Вера озарила.  
Надежда шепчет: «Аз — есмь».  
Повеет... Дрогнет сердце — льдина,  
Упорнейшая горных льдин...  
И как Душа Земли едина,  
Так будет Человек один»<sup>18</sup>.

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

Постоянное и напряженное переживание личной сопричастности судьбам мира и всего человечества определяет, в свою очередь, и неизменность творческих установок автора. В одном

из лучших произведений эмигрантского периода, «**Римских сонетах**» (1924—1936), настойчиво повторяется все та же мысль о единстве сущего, взятая в трансперсональной перспективе:

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

*Мы* Трою предков пламенем дарим:  
Дробятся оси колесниц меж грома  
И фурий мирового ипподрома:  
Ты, царь путей, глядишь, как *мы горим*.

(курсив наш. — С. К.)<sup>19</sup>

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

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

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

Ее журчаньем узкий переулок  
Волшебно оживлен; и хороводы  
Окрест ее введут морские боги:

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



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

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

Присутствующая в приведенных фрагментах разговорная интонация не принадлежит лирическому субъекту, но соотносится с голосом самой Культуры, звучащим в унисон с голосовой партией самого «я». Контрапунктная композиция «Римских сонетов» оказывается предопределена идеей о реалистическом, объективном символизме, так волновавшей Вяч. Иванова еще в середине девятисотых годов: «Полифония в музыке отвечает тому моменту равновесия между озаменованным

и изобретательным началом творчества, который мы видим в искусстве Фидия. В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия. Все хоровое и полифоническое, оркестр и церковный орган служат формально ограждением музыкального объективизма и реализма против вторжения сил субъективного лирического произвола...»<sup>20</sup>.

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

На подобном же совмещении форм единственного и множественного числа 1-го грамматического лица построен «Римский дневник 1944 года», замкнувший круг (один из наиболее почитаемых символов в систематических построениях Вяч. Иванова <sup>21</sup>) религиозно-мистических, философских и поэтических исканий «певца-любомудра»: «Исхожен символов дедал; / Волшебных зелий кубок выпит» (с. 151). Несмотря на обещанный интимный характер, произведение отличается сознательной «публичностью», но «публичностью» в специфическом значении этого слова — предельно широкой представ-

ленностью своих сокровенных размышлений о судьбах мира, времени, искусства и человечества. Думается, здесь уместна обратная аналогия с «Посмертным дневником» Г. Иванова, в котором нашла отражение противоположная тенденция: ответственность распространяется лишь на личный экзистенциальный опыт. Собственно, «Римский дневник» и начинается заклинанием обещанного и оттого особенно страстно чаемого бессмертия, причем никак не меньше, чем в надличностном масштабе:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Возможно, эта уверенная надежда и полет мысли, превратившийся в «мировоззрение» и систему, и породили столь неоднозначное восприятие поэтического творчества Вячеслава Иванова современниками: от изумленной озадаченности Гумилева<sup>22</sup> до требовательного вопрошания Адамовича<sup>23</sup>, от стремления отторгнуть из-за трудностей истолкования до заинтересованности в *понимании* специфической поэзии идей и соответствий.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 485.

<sup>2</sup> Адамович Г. В. Вячеслав Иванов и Лев Шестов // Адамович Г. В. Одиночество и свобода. СПб., 2002. С. 244—245.

<sup>3</sup> Аверинцев С. С. Разноречия и связанность мысли Вячеслава Иванова // Иванов Вяч. И. Лик и личности России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 12.

<sup>4</sup> Адамович Г. В. Указ. соч. С. 247.

<sup>5</sup> Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 165.

<sup>6</sup> Иванов Вяч. И. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. И. Указ. соч. С. 110.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> См.: Аверинцев С.С. Разноречия и связанность мысли Вячеслава Иванова... С. 15.

<sup>9</sup> Аверинцев С.С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С. 178.

<sup>10</sup> Иванов Вяч. И. Наш язык // Иванов Вяч. И. Указ. соч. С. 27.

<sup>11</sup> Уже не гимназист, но еще не мэтр, Н. Гумилев отчетливо понимает этот механизм «объективной лирики» Вяч. Иванова: «Язык... к нему Вячеслав Иванов относится скорее как филолог, чем как поэт. Для него все слова равны, все обороты хороши; для него нет тайной классификации их на "свои" и "не свои", нет глубоких, часто необъяснимых симпатий и антипатий. Он не хочет знать ни их возраста, ни их родины. <...> Они для него, так же, как и образы, — только одежды идей. Но его всегда напряженное мышление, отчетливое знание того, что он хочет сказать, делают подбор его слов таким изумительно-разнообразным, что мы вправе говорить о языке Вячеслава Иванова как об отличном от языка других поэтов» (Гумилев Н.С. Указ. соч. С. 125). Соглашаясь со своеобразием языка Иванова, Гумилев отказывается признать его поэтичность.

<sup>12</sup> Цит. по: Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 127.

Далее стихотворения Вяч. Иванова цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

<sup>13</sup> Гумилев Н.С. Указ. соч. С. 148.

<sup>14</sup> Адамович Г.В. Указ. соч. С. 249.

<sup>15</sup> Сравним, например, итоговые заключения обоих поэтов: «Он нам дорог, как показатель одной из крайностей, находящихся в славянской душе (но не как поэтический феномен. — С. К.) но, защищая целостность русской идеи, мы должны, любя эту крайность, упорно говорить ей "нет" и помнить, что не случайно сердце России — простая Москва, а не великолепный Самарканд» (Гумилев Н.С. Указ. соч. С. 148); «Лучшее, самое значительное в наследии Вячеслава Иванова, то, что уцелеть и остаться должно бы надолго — именно его статьи, в частности статьи о поэзии <...> останутся, вероятно, исследования о древнегреческой культуре...» (Адамович Г.В. Указ. соч. С. 251). Один ценит личные свойства, другой — теоретическую и научную деятельность.

<sup>16</sup> Аверинцев С.С. Разноречия и связанность мысли Вячеслава Иванова... С. 14.

<sup>17</sup> Иванов Вяч. И. Стихотворения // Иванов Вяч. И. Лик и личности России... С. 636.

<sup>18</sup> Цит. по: Аверинцев С.С. Разноречия... С. 14.

<sup>19</sup> Ковчег: Поэзия первой эмиграции. С. 131—132. Далее «Римские сонеты» цитируются по этому изданию с указанием в скобках римской цифрой номера сонета, арабской — страницы.

<sup>20</sup> Иванов Вяч. И. Две стихии... С. 115 — 116.

<sup>21</sup> О системной организации лирики поэта см.: Аверинцев С.С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова... С. 165—187.

<sup>22</sup> «Что это за стихи, которые одинаково бездоказательно одни разумно хвалят, другие бранят? Откуда эта ухищренность и витиеватость, и в то же время подлинность языка, изломанного по правилам чуть ли не латинского синтаксиса? Как объяснить эту однообразную напряженность, дающую чисто интеллектуальное наслаждение и совершенно исключаящую "нечаянную радость" случайно найденного образа, мгновенного наития? Почему всегда и повсюду вместо лирического удивления поэта перед своим переживанием — "неужели это так" — мы встречаем эпическое (быть может, даже дидактическое) всеведенное "так и должно быть"»? (Гумилев Н.С. Указ. соч. С. 147).

<sup>23</sup> «Не этого ли, — то есть разлада, трагического сознания безысходности жизни, порыва, мучения, горечи, — не всегда ли этого недостает главным образом поэзии самого Иванова и не из-за этого ли не стала она поэзией великой?» (Адамович Г.В. Указ. соч. С. 249).

## В.Ф. Ходасевич

Творческий путь по кругу Владислав Фелицианович Ходасевич (1886—1939) описал в стихотворении 1924 года «Пока душа в порыве юном...»<sup>1</sup>, и очень вероятно, что в эмиграции он сознательно выстраивал и замыкал свою линию, стремясь, как и героиня «Некрополя» Н. Петровская, «создать нечто целостное» из собственной жизни (IV, 17). За границу Ходасевич уезжал в 1922 году сложившимся поэтом, автором книг «Молодость» (1908), «Счастливый домик» (1914), «Путём зерна» (1920). Поиски собственной творческой манеры просматриваются уже в первой из них, а с третьей начинается «зрелый Ходасевич» — именно «Путём зерна» открывает «Собрание стихов» (1927) — книгу, в которую поэт включил свои лучшие произведения. Суть этой творческой эволюции современник и хороший знакомый поэта В. Вейдле обозначил как овладение «петербургской поэтикой», главный признак которой — «преобладание предметного значения слов... над обобщающим их смыслом»<sup>2</sup>. И в то же время, несмотря на теоретические и практические подтверждения своей репутации «неоклассика», Ходасевич ценил и использовал достижения модернистов, с настороженностью относился к авторам, отвергавшим все новое в искусстве. Даже в 1929 году он упоминал о своих «расхождении» с писателем, чье творчество служит вечным образцом преемственности: «Я был бы неоткровенен... если бы не указал на те строгие и, с моей точки зрения, не всегда справедливые ограничения, которым Бунин сознательно подверг свою музу» (II, 187). Говоря о «правде» и «неправде» символизма, Ходасевич утверждает свою беспристрастную позицию человека, освободившегося от одних ограничений и не желающего принимать другие.

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

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

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



Чувствуя себя «пасынком России» (I, 345), Ходасевич и ранее поневоле обращался к «проклятейшему вопросу, имя которому — Европа и мы» (II, 78). Скептическое отношение к прогрессу, с которым ассоциировался запад, прослеживается у поэта еще до революции, когда он писал о «гнилости и ничтожности... тридцатизэтажной американизированной культуры» (I, 435). В 1925 году Ходасевич опубликовал очерк «Помпейский ужас», где трагедия общества наполняется религиозным смыслом. В поздних статьях «Жалость и "жалость"» (1935), «Умирание искусства» (1938) он снова и снова говорил об утрате европейской культурой своей религиозной основы, «безбожном мировоззрении» настоящего: «Не только христиан, но и дикарь, умеющий веровать своему размалеванному обрубку, восприимчивее к искусству, нежели "средний европеец" нашего времени» (II, 448).

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

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

Книга начинается стихотворением «Петербург», призванным «открыть окно» в европейскую ночь. Для москвича Ходасевича «северная Пальмира» чужда географически и близка культурно: Петербург — это Пушкин и поэзия, это дух творче-

ства, но это и символ русской ночи, наступающей эпохи упадка. Здесь обозначаются главные направления развития мысли, задается тон книги; однако подлинная «ночь» в ее пространстве наступит позже, и во второй строфе петербуржцы, оставив свои «кубогие заботы», все-таки слушают стихи героя. Дальше это уже невозможно, хотя искаженное до пародии применение стихов находим в небольшом цикле «Окна во двор». Противопоставляя бескорыстное вдохновение лукавому практицизму, Ходасевич не столько выделяет национальные различия, сколько подчеркивает композиционную границу, обозначенную в стихотворении «Вдруг из-за туч озолотило...» — это последняя попытка героя отсрочить погружение во тьму, которая вступает в свои права в цикле «У моря».

Стоит отдельно сказать о третьем стихотворении книги «Весенний лепет не разнежит...». Серьезной ошибкой было бы вслед за В. Вейдле видеть в словах «Я полюбил железный скрежет / Какофонических миров...» (I, 250) «общую направленность книги»<sup>4</sup>. Во-первых, почти все остальные части цикла говорят об обратном, во-вторых, если и полюбил, то «странной любовью» — С.Г. Бочаров недаром сравнил это чувство с тем, как Флобер «любил» своих буржуа<sup>5</sup>. В «Державине» Ходасевич утверждал, что поэт должен слышать музыку своего времени, как бы тяжело это ни давалось. Кроме того, он настаивал на том, что «субъект стихотворения не равняется автору»<sup>6</sup>, необходимо добавить — только похож на автора в определенный промежуток времени. Контекст книги свидетельствует о том, что Ходасевич и его герой стремятся преодолеть хаос и мрак, преобразовать прозу жизни в высокую поэзию.

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

Ряд «парижских» стихотворений, завершающих книгу, открывается листком «Из дневника», где речь идет о непости-

жимости мира — в суете и во мраке не видна его красота, а век человека слишком короток. Личность здесь искажается до неузнаваемости («Перед зеркалом»), существование лишено какого-либо смысла («Окна во двор», «Бедные рифмы»), безнадежна попытка хоть что-то оживить в опустошенном сердце героя «Баллады». Исследователи нередко сильно преувеличивают «сочувственную основу» стихов «Европейской ночи». Подчиняясь закланию вдохновенью, сочиняя постылые песни [см. стихотворение 1927 года «Ночь» (I, 311)], поэт не ищет оправданий для своих вульгарных героев — ведь они не столько жертвы, сколько создатели «тьмы», охватившей мир.

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

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

Такова доминанта всех его поэтических книг, рассмотренных в динамике, поначалу инстинктивная, а затем подкрепленная теорией о «пути зерна» тяга к гармонизации бытия, которую отражает форма сборников-циклов поэта. «Все во всем»,

свет во тьме и мрак среди света — вот бытие, если взглядеться в него, не пугаясь временного отчаяния. Статика отдельного стихотворения книги, взятого «само по себе», отражает лишь промежуточное настроение на долгом пути. То, что Ходасевич отрицал, он мог принять парой страниц раньше или позже, затем отвергнуть вновь, и, наверное, презрения у него в целом больше, чем примирения. И потому к нему, как к никакому другому поэту, уместно отнести знаменитые стихи Блока: «Простим угрюмство — разве это / Сокрытый двигатель его?...».

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

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

Но, с другой стороны, Ходасевич и сам должен был чувствовать, что предлагает подписчикам не вполне ту книгу, что вышла более десятилетия назад. К этому времени он уже привык, физически не выдерживая газетной горячки, перепеча-

тывать свои старые статьи под новыми названиями, зачастую с минимальными изменениями, и в шутку именовал это «самоплагиатом». К юбилею от поэта ждали новой работы, о которой сообщалось в эмигрантской периодике, и было не совсем удобно так вот явно переиздавать свой прежний труд. Конечно, отказаться от старого концептуального заголовка, явно превосходящего нейтральный «О Пушкине», было непросто. Дело в том, что здесь рассматривается именно «поэтическое хозяйство», то есть нечто организованное, взаимосвязанное, упорядоченное, а все это имеет прямое отношение к самому ядру мировидения Ходасевича. В книге под названием «О Пушкине» могли быть собраны самые разнообразные вещи, тогда как вынесение на первый план «хозяйства» диктовало особый угол зрения и многое говорило об авторе, для которого образцовыми поэтами были «домовитый» Державин и хозяйственный, бережливый Пушкин.

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

Эта книга, вопреки внешней «пестроте», представляет собой целостность самого высокого уровня благодаря единству методологии («способа чтения» Пушкина) и главной теме. Исследование Ходасевича приближается к монографии и в композиционном отношении: построение книги ориентировано на линию жизни героя, текст «обрамлен» его младенчеством и гибелью. Статьи единообразно озаглавлены и не датированы, их объединяют «угол зрения» автора и принципы отбора материала. Зачины и концовки глав весьма похожи один на другой и одна на другую, а обрываются многие заметки цитатами, зачастую переходящими из статьи в статью. Первые части почти не содержат ссылок на прозу Пушкина — он «еще молод» в пространстве книги. Но после того, как Ходасевич воспроиз-

водит строку из романа («лета к суровой прозе клоня»), выдержек из нее становится все больше, поскольку в соответствии с биографическим уклоном построения автор подтверждает справедливость самохарактеристики героя.

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

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

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

ного текста («серии»), ткань повествования в котором естественно связывается образом «я» от предисловия до последних слов заключительного очерка «Горький» («не забуду»).

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

Муни, как и Петровская, интересен не столько литературным наследием, сколько жизнетворчеством, он «выражал нечто глубоко характерное для того времени. Он был *симптом*, а не *тип*» (IV, 68). Следующий очерк «Гумилев и Блок» написан не непосредственно после смерти героев, а, как «Муни», к десятилетней годовщине. Его центральное положение обуслов-

лено тем, что в нем говорится о конце эпохи, и последняя фраза текста не может не иметь символического значения: «Пьесу велели снять с репертуара» (IV, 94). Объединила Гумилева и Блока смерть, а не Ходасевич, вынужденный сопоставлять две мало схожие личности. Примечательно, что антагонизм Гумилева и Блока сравним с противостоянием Брюсова и Белого даже в деталях.

Символистская эпоха, тихо отходившая сама по себе, все-таки была прервана насильственно, и для автора «Некрополя» концом «пьесы» стал 1921 год. Игра завершилась, и оставшиеся очерки посвящены писателям, сформировавшимся как бы вне символизма, перенявшим у него внешние приметы, но, по сути, независимым от времени: таковы пушкинист Гершензон, декадент Сологуб, крестьянский поэт Есенин, романтик Горький, которые могли появиться всегда и везде. Галерея живых персонажей, прерванная Блоком и Муни, обретает свое отражение, и центральное место в этом противоположном ряду занимает Гершензон, среди качеств которого важнейшим является искренность или «чистота правды» [выделено Ходасевичем (IV, 102)]. Сологуб, к примеру, писал так, будто и не было никаких общественных сдвигов, оставался самим собой при любых обстоятельствах, и это ставит его рядом с Гершензоном и «бесконечно правдивым» Есениным.

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



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

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

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

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1996. С. 308. Далеессылки на это издание даны в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

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

<sup>3</sup> Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 358.

<sup>4</sup> Вейдле В. В. Поэзия Ходасевича // Рус. лит. 1989. № 2. С. 157.

<sup>5</sup> Литература русского Зарубежья: 1920—1940. М., 1993. С. 207.

<sup>6</sup> Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 193.

<sup>7</sup> Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. V. СПб., 2000. С. 587—588.

## М.И. Цветаева

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

И тоскуют впадины ступней  
по земле пронзительной твоей.

«К Родине», 1924 <sup>1</sup>

Или:

Наш дом на чужбине случайной,  
где мирен изгнанника сон,  
как ветром, как морем, как тайной,  
Россией всегда окружен.

«Родина», 1927 (с. 408)

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

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

*«Благодарю тебя, отчизна...»* (с. 463)

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

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

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

И далее:

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

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

Если Цветаевой и приходится столкнуться с проблемой выбора, то носит он характер сугубо стилистический. Цветаева испытывает недовольство своей прежней поэтической техникой, поскольку ограниченная клавиатура символистской традиции с ее семантической и мелодической расплывчатостью и скудным по составу словарем оказались полностью исчерпанными ею к 1916 году. Обогащение происходит за счет пристальной переработки фольклорных, песенных и даже романсных источников, но по-настоящему нового звучания пока так и не удается достичь. Создается уверенное впечатление, что всякая устойчивость и определенность (то есть традиционность в литературном смысле этого слова) претят поэтической системе Цветаевой уже в это время. Она выбирает путь внутренней драматизации (в противовес гармонизации) стиха, его качественного обновления за счет расширения диапазона звучания, выработки новой смысловой интонации. И к моменту поездки процесс этот мучительно затянулся, приведя Цветаеву в отчаяние.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Уединения в груди.

Уединение: уйди,

Жизнь! (II, 319).

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

Не надо мне ни дыр

Ушных, ни вещей глаз.

На твой безумный мир

Ответ один — отказ (II, 360).

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

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

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

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

«Разминовение» происходит не только между разными людьми, но и в каждом человеке, поскольку даже личное бытие не самодостаточно, ему имманентно трансцендентное начало, являющееся основой трагизма существования. Будучи последовательным метафизиком и помятуя о том, что все конечное наводит на мысль о бесконечном гораздо чаще, чем наоборот, Цветаева не



пренебрегает в стихах конкретикой и буквальностью. Напротив, она показывает все стадии превращения рассматриваемого объекта в его чертеж, так как «Я — душа твоя: Уrania: / В боги — дверь» (II, 204). Непрерывное сообщение земного и потустороннего, идентичность отсутствующего и присутствующего постигается у поэта через душевно-духовное восприятие. Причем у Цветаевой душевное напрямую связано с психофизическим, чувственным началом, поскольку физическое и потустороннее образуют нерасторжимое единство в пространстве человеческой души.

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

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

Точно гору несла в подоле —  
Всего тела вдоль!  
Я любовь узнаю по боли  
Всего тела вдоль.

«Приметы» (II, 245)

Эта психофизическая составляющая сближает Цветаеву, как это ни странно, все с тем же И. Анненским (хотя он никогда не входил в круг ее поэтических интересов), причем даже в

большей степени, чем это принято считать по отношению к Ахматовой и Гумилеву: «В недоумении открыл я мертвеца... / Сказать, что это я... весь этот ужас тела...» («У гроба») <sup>10</sup>; «*Каж-дым нервом жду отбоя / Тихой музыки былого*» («Перед закатом»; 64); «*Тело скорбно и разбито, / Но его волнует жуть, / Что обиженно-сердито / Кто-то мне не даст заснуть*» («Госка маятника»; 123) (курсив наш. — С. К.).

Такого, конечно, нет ни у Брюсова, ни у Блока, которых не только Цветаева могла бы счесть своими «учителями». Однако поэтическая традиция начала XX века пошла не за Блоком, а именно за Анненским с его «ужасом тела» и тоскливой бездомностью вокзала («Трилистник вагонный»). Этому же голосу будет вторить и Мандельштам в 30-е годы, а Ахматова с высоты своего поэтического и исторического опыта произнесет: он «...был предвестьем, предзнаменованьем / Всего, что с нами после совершилось». А «Прерывистые строки», написанные в 1909 году автором «Тихих песен» и «Кипарисового ларца» незадолго до смерти, неожиданно перекликаются с «**Поэмой конца**» Цветаевой своим рваным, нервическим ритмом:

Зал...  
Я нежное что-то сказал,  
    Стали прощаться,  
Возле часов у стенки...  
Губы не смели разжаться,  
    Склеены...  
Оба мы были рассеяны,  
Оба такие холодные  
    Мы...  
Пальцы ее в черной митенке  
    Тоже холодные <...>  
Губы хотели любить горячо,  
    А на ветру  
Лишь улыбались тоскливо...  
Что-то в них было застыло,  
    Даже мертво...  
Господи, я и не знал, до чего  
    Она некрасива (с. 155—156).

Но все-таки высшим бытийным статусом в поэтическом мире Цветаевой обладает не тело (даже если оно и является продолжением, точнее, преддверием души), а голос, «чело-

вечность» которого и означает превосходство над мертвой материей. В этом и состоит его, голоса, экзистенциальная сущность — самодостаточная и замкнутая в себе, наиболее соответствующая орфическому принципу пения как онтологического абсолюта. И неизбежная изоляция поэта «в себя, в единичье чувств» лишь обостряет характер отношений с языком, определяя сложную диалектику голоса и смысла.

Если для Вяч. Иванова — лингвиста и философа в первую очередь и лишь затем поэта — вместилищем истины («домом бытия») является присноданный язык, то для Цветаевой — именно голосовое усилие, речь с ее интонационными подъемами и срывами. Это разграничение можно было бы уподобить соссоровской дихотомии, если бы вопрос не касался бытийного статуса вещи, если бы он замыкался только на системности языка и функциональном аспекте речи. Поэзия размыкает эту гегелевскую «дурную бесконечность» объяснения одного через другое, предлагая иное — иерархическое — соотношение. Для Вяч. Иванова актуальней «внутренняя форма» слова, его исконное — едва ли не этимологическое — значение. Собственно, его филологическая выучка располагает к построению иерархии значений, а каждый символ в соотношении с другими приобретает необычайную семантическую весомость. Иванов уплотняет эти семантические гнезда невероятно виртуозно, выстраивая свою парадигму на уровне значения, символического именованной идеи, но не на уровне речевого целого.

У Цветаевой, напротив, онтологический статус приписывается не словообразу, а самому голосовому усилию. Речь идет именно о звучании, «гудении», а не о членораздельном слове. И звучание это (а в поэтическом мире Цветаевой буква метафорически уподобляется телу, а звук — духу) создает почти физическое ощущение удущья, перехода из воздушного пространства не в без-воздушное, а — за-воздушное (как, например, в «Новогоднем» или «Поэме воздуха»). Иначе говоря, в лирике уже середины 1920-х годов происходит существенное перераспределение компонентов поэтической системы, при котором «для целостности [стиха] нужно не то, что входит в слово как часть, а то, во что само слово входит как часть, — интонация»<sup>11</sup>.

Поэтика произведений этого периода творчества все более тяготеет к неопределенности семантического значения и несамостоятельности отдельного слова, строится на звучании этих слов в составе целого — стиха, строфы, произведения в общем. По этой же причине интонационные экстремы уводят стих от мелодической расплывчатости ранних стихотворений, выполненных в духе гармонического однообразия символистов, через ритмическую выдержку «песенного» стиха (фразы точно укладываются в строчки, а симметрия подчеркивается рефренами) — к живой интонации самозабвенного говорения:

Сню тебя иль снюсь тебе, —  
Сушь, вопрос седин  
Лекторских. Дай, вчувствуюсь:  
Мы, а вздох один!  
И не парный, спаренный,  
Тот, удуше двух, —  
Одиночной камеры

Вздох: еще не взбук  
Днепр? Еврея с цитрою  
Взрыд: ужель оглох?  
Что-то нужно выправить:  
Либо ты на вздох  
Сдайся, на всесущие  
Все, — страшась прошу —  
Либо — и отпущена:  
Больше не дышу.

«Поэма воздуха» (III, 139)

Порывистость и своеволие синтаксиса здесь едва удерживаются метрической структурой. М.Л. Гаспаров, рассуждая о мелодии и ритме у Цветаевой, отмечает: «На фоне четкого ритма еще выразительнее порывистость синтаксиса, на фоне своевольного синтаксиса — четкость ритма. Так складывается ощущение укрощения стихии порядком, естества — искусством, хаотическая энергия страсти превращается в направленную энергию стихотворения»<sup>12</sup>. Непрерывность же говорения достигается виртуозным использованием переносов, которые во всех текстах Цветаевой имеют серьезное метафизическое обоснование: с одной стороны, они преодолевают дискретность, порывистость и бессмысленность бытия, распространяют поря-

док, присущий поэтическому тексту, на хаос окружающей жизни; с другой — сообщают предмету речи текучесть и подвижность, одушевляя его, подобно «орфической песне».

В этом смысле начальные строки цикла «Поэты» [«Поэт — издали заводит речь. / Поэта — далеко заводит речь» (II, 184)] следует понимать буквально: смысл исчерпывается не количеством сказанных слов, а интенсивностью говорения. Возгонка речи — а не тема или идея — становится залогом и гарантией восхождения, построения поэтической иерархии, вертикали мироздания:

От высокаторжественных немот  
До полного попраiania души:  
Всю лестницу божественную — от:  
Дыхание мое — до: не дыши! (II, 120).

С этой точки зрения для поэта не бывает ни запретных, ни банальных тем; важно лишь, из какого далека речь будет заведена и к каким пределам она вознесет своего носителя. В таком случае длинноты действительно «блаженны», а плетение семантической вязи приравнено к «словесному чванству».

Если трансцендентное представляет собой перевод зримого объекта в его незримую сущность, то *пение* для Цветаевой и обеспечивает эту непрерывную связь между земным и потусторонним. Стихотворение само по себе осуществляется на границе внешнего и внутреннего (внутреннего — т. е. запредельного и всеобщего, поскольку душа для Цветаевой — категория метафизического порядка). Стихотворение — это подвижное, текучее состояние перехода [«Поэт... / Сопровождающий поток! / Или поток, плечом пловца / Сопровождающий певца?» (II, 343)], когда видимое (буквы) превращается в слышимое (звуки), в менее видимое, в более внутреннее. Процесс трансцендирования, таким образом, основан на преодолении пространственно-временных (а также субъектно-объектных) отношений средствами поэтической речи, которая становится местом взаимобратимости одного в другое (я в — не-я, воздуха в — не-воздух, звука в — смысл), пространством, в котором только и возможно обретение подлинного бытия:

Так, пространством всосанный,  
•пиль роняет храм —  
Дням. Не в день, а исподволь  
Бог сквозь дичь и глушь  
Чувств. Из лука — выстрелом —  
Ввысь! Не в царство душ —  
В полное владычество  
Лба. Предел? — Осиль:  
В час, когда готический  
Храм нагонит шпиль  
Собственный — и вычислив  
Все, — когорты числ!  
В час, когда готический  
•пиль нагонит смысл  
Собственный.....

«Поэма воздуха» (Ш, 144).

В «Новогоднем» это подлинное бытие обретается также не между жизнью и смертью, но в третьем, новом состоянии: одновременном пребывании в жизни и смерти — подобно Сивилле (цикл «Сивилла», 1922), выбывшей сразу и из мира живых, и из мира мертвых:

Что мне делать в новогоднем шуме  
С этой внутреннею рифмой: Райнер — умер.  
Если ты, такое око смерклося,  
Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть.  
Значит — тмится, допойму при встрече! —  
Нет ни жизни, нет ни смерти, — третье,  
Новое... (Ш; 134).

Это качество поэзии Цветаевой, действительно, роднит ее с Рильке, перепиской и узнаванностью которого она так дорожит и с физической кончиной которого не может смириться ни в «Новогоднем», ни в автобиографической прозе «Твоя смерть» — но не потому, что смерть кажется противоестественной, а потому, что Цветаева стремится превратиться в самого Рильке: живая — в не-живого — чтобы одушевить его — навсегда. И Бродский в эссе «Девяносто лет спустя» говорит о Рильке: «Он — поэт изоляции. И умение изолировать свой субъект — его сильная сторона. Дайте ему субъект, и он немедленно превратит его в объект, изымет его из контекста и проникнет в его сердцевину, наделив его своей исключительной эрудицией, интуицией

и даром аллюзий. В результате получается, что субъект, колонизированный интенсивностью его внимания и воображения, становится его собственностью. Смерть, в особенности смерть другого, безусловно, оправдывает такой подход»<sup>13</sup>.

В связи с этим целесообразно, на наш взгляд, говорить об особом орфическом комплексе лирики Цветаевой, в основе которого лежит познание действительности путем слиянности с последней, или, говоря языком формальной логики, трансформация субъектно-объектных отношений до максимальной степени совмещения «я» художника и окружающего его познаваемого пространства. Подобное совмещение оказывается возможным благодаря постоянной корреляции звука и смысла. В этом Цветаева смыкается даже не столько с Рильке, сколько с его мифическим героем — пра-поэтом Орфеем.

Коль скоро у Цветаевой бытие человека приравнено к *бытию-в-песне*, речь оказывается сильнее смерти — хотя бы потому, что язык способен вместить в себя всю полноту бытия, в том числе и ухода в потусторонность, в то время как смерть исключает говорение, не способна охватить его собой. Поэтому мифологический Орфей, спустившийся в подземное царство Аида за возлюбленной, равно как и библейский псалмопевец Давид, превращаются в персонификацию этого *голоса*, самой *поэзии*, которая извечно выражает покорность и дерзновение самому небытию:

Пел же над другом своим Давид,  
Хоть пополам расколот!  
Если б Орфей не сошел в Аид  
Сам, а послал бы голос

Свой, только голос послал во тьму,  
Сам у порога лишним  
Встав, — Эвридика бы по нему  
Как по канату вышла...

Как по канату и как на свет,  
Слепо и без возврата.  
Ибо раз голос тебе, поэт,  
Дан, остальное — взято

«*Есть счастливицы и счастливицы...*» (II, 323).

Орфей разорван своим горем надвое, как впоследствии будет разорван менадами (в случае Цветаевой Орфей и сам превраща-

ется в менаду — «самораздирающуюся» песню), но пока он поет в настоящем моменте, в нем оказываются сняты время и смерть. Эта «разорванность», «расчлененность» Орфея выражается у Цветаевой даже на уровне лингвистической проработки лексического материала: слово зачастую разлагается на отдельные морфемы. Смысл этой разделенности следует видеть, пожалуй, в том, что только таким способом можно выявить предназначение слова — то, что составляло сущность объекта еще до его именованья в песне первопевца. Расчлененность эта означает и саму разорванность Орфея, и первопеснь, пред-песнь (в поэтической терминологии Рильке — *Vor-Gesang*), которая предшествовала всему и объединяла одновременно обе части бытия.

Принцип орфизма, следовательно, заключается в том, что песнь, оплаченная жизнью легендарного героя, возрождает его к новой жизни: она сама становится последней, воплощая в себе отныне всю целостность бытия — жизнь и смерть в их единстве. Орфическая метаморфоза в том и состоит, что поэт перепоручает свой *голос* адресату послания, создавая тем самым эффект «присутствия отсутствующего» в целостности и единстве противоположных начал бытия. Это превращение и становится местом рождения голоса как онтологического абсолюта, стихотворения как реорганизованного времени.

На этом постулате зиждется вся поэтическая теология Цветаевой: именно язык задает иерархию мироздания, подвижность и живость человеческой речи определяет динамичность и градационный характер цветаевской безмерности:

Сколько раз на школьном табурете  
Что за горы там? Какие реки?  
Хороши ландшафты без туристов?  
Не ошиблась, Райнер — рай — гористый,  
Грозовой? Не притязаний вдовьих -  
Не один ведь рай, над ним другой ведь  
Рай? Террасами? Сужу по Татрам -  
Рай не может не амфитеатром  
Быть. (А занавес над кем-то спущен...)  
Не ошиблась, Райнер, Бог — *растущий*  
Баобаб? Не Золотой Людовик -  
Не один ведь Бог? Над ним другой ведь  
Бог?

«Новогоднее» (III, 135)



Стандартная, к примеру, теология Вяч. Иванова, основанная на неизменном покое, сильно проигрывает поэтической версии цветаевского рая, лишённого конечности и пребывающего в вечном движении. Бог ее теологии противоположен христианскому (точнее — «церковному») Богу: последний — абсолютное и самодостаточное бытие, где нет времени, движения, изменения; цветаевский — абсолютное становление, изменение, ускользание. Также для Цветаевой невозможна и замена человека его «идеями», ибо идея (энтелехия) — вечна и неизменна, в то время как человек (и особенно поэт) находится в непрестанном изменении, в непрекращающемся становлении и у-становлении собственной иерархии мироздания в соответствии со своей верой — в поэзию, ее всегда живой голос.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М., 1997. С. 392. Далее произведения Набокова цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

<sup>2</sup> Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2: Стихотворения. Переводы. М., 1994. С. 290—291. Далее произведения Цветаевой цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>3</sup> Цит. по: Кудрова И.В. После России. Марина Цветаева: годы чужбины. М., 1997. С. 208.

<sup>4</sup> Цит. по: Там же. С. 252.

<sup>5</sup> Иванов Вяч. И. О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 174.

<sup>6</sup> Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922—1939. М., 1996. С. 356.

<sup>7</sup> Бродский И. Соч.: В 8 т. Т. 5. СПб., 1999. С. 134—135.

<sup>8</sup> Там же. С. 153.

<sup>9</sup> Цит. по: Кудрова И.В. Указ. соч. С. 133.

<sup>10</sup> Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 56. Далее произведения Анненского цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

<sup>11</sup> Гаспаров М.Л. Слово между мелодией и ритмом // Гаспаров М.Л. Избр. тр.: В 3 т. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 151.

<sup>12</sup> Там же. С. 153—154.

<sup>13</sup> Бродский И. Письмо Горацию. М., 1998. С. CCXLVII—CCXLVIII.

## Г .В. Иванов

Эмигрантская критика не раз провозглашала Георгия Владимировича Иванова (1894—1958) первым поэтом русского зарубежья, хотя точнее было бы отнести сказанное к двум последним десятилетиям его жизни. После смерти В. Ходасевича и отъезда М. Цветаевой в Россию, а В. Набокова к «другим берегам» посоперничать с Г. Ивановым в первенстве и известности вряд ли кто-нибудь мог. Недостатка во внимании и признании поэтического таланта (пусть и не единодушном) поэт не испытывал, скорее даже тяготился им. Так, поэты «парижской ноты» считали его лучшим среди «своих» (надо полагать, что бы заручиться поддержкой столь авторитетной «петербургской» традиции), однако стиль «ноты» «был и уже и мельче собственно ивановской поэтики, светил ее отраженным светом»<sup>1</sup>.

Безусловно, нужно согласиться с В. Крейдом, который писал, что в своих стихах 1920—1950-х годов Г. Иванов «проходит через круг настроений "парижской ноты", через отчаяние, нигилизм, разъедающую иронию, мистические прозрения, интерес к истории, лирику дневникового характера»<sup>2</sup>, что «всегда в художественных поисках ему сопутствовало чувство меры, точный вкус, культура стиха, мастерство, поэтичность»<sup>3</sup>. Но опираясь лишь на «мастерство» и «поэтичность», вряд ли можно получить даже приблизительное представление о значительности Г. Иванова-поэта. Думается, речь здесь надо вести не о качестве и техническом совершенстве его стихов (цеховая выучка обязывает к этому априори), но о мотивации самой «возможности» поэзии в *эмиграции* как особом экзистенциальном состоянии.

Каждый из поэтов-эмигрантов по-своему переживает отъезд из России, но общее в этом переживании все-таки есть:

безнадежность возвращения и отношение к эмиграции как к *личному* испытанию. Даже М. Цветаева возвращается в 1939 году отнюдь не в Россию русского языка и уж точно не в ее географические пределы:

Тоска по родине! Давно  
Разоблаченная морока!  
Мне совершенно все равно —  
Где совершенно одинокой

Быть...  
...Мне все равно...  
...из какой людской среды  
Быть вытесненной — непременно -  
В себя, в единоличье чувств<sup>4</sup>.

Психологизм Цветаевой слишком буквален и телесен, чтобы надеяться, подобно В. Набокову, на метафизическое возвращение книгами. Причем заведомая обреченность этого предприятия вполне осознается: «Той России — нету, как и той меня».

Справедливо отмечено, что «для литературного поколения Георгия Иванова понятие "эмиграция" утратило случайно-ситуационный оттенок, стало объемным и всепоглощающим, наполнилось онтологическим содержанием»<sup>5</sup>. Эмиграция становится глубинным метафизическим (как у Г. Адамовича) или экзистенциальным (как у Г. Иванова) обоснованием поэзии. *Личное испытание* перерастает характер бытового поступка или житейского случая и становится способом самоидентификации с помощью поэзии. Причем характерно такое отношение к эмиграции именно для поколения Г. Иванова. Цветаева, например, будучи всего на два года старше, далеко не сразу приходит к такому пониманию ситуации изгнания: возможно, потому, что «русского родней» был немецкий. Для нее, действительно, эмиграция — уход в себя, в «единоличье чувств», движение вспять в сторону детства. Отсюда проистекает и то недоумение, которое сопровождает «возвращение на родину» и затягивается вплоть до начала 30-х годов: «Меня в Париже, за редкими, личными исключениями, ненавидят, пишут всякие гадости, всячески обходят и т. д. Ненависть к присутствию в отсутствии, ибо нигде в общественных местах не бываю, ни на что ничем не отзываюсь»<sup>6</sup>.

Есть в этой вынужденной изоляции некое гордое упоение собой и болезненная обида на своего потенциального читателя/издателя, на которого возлагаются слишком большие и неоправданные надежды. Ситуация эмиграции воспринимается лично, но не как «метафизическая удача» (Г. Адамович), а как «житейское волнение». Отсюда и постоянная озлобленность на «внешние» по отношению к поэзии обстоятельства (будто она, поэзия, из этих бесконечно внешних обстоятельств главным образом и не проистекает!), стремление «спрятаться» в язык, фольклор, переводы, пресловутую «истерическую» интонацию, наконец — в само себя. Причины этого недовольства (еще раз заметим: не собой, а обстоятельствами) «слишком человеческие», но всеобщие для русских изгнанников в целом, поэтому и не гарантируют права на исключительность. Цветаева пытается сопротивляться *бытовой* ситуации, наивно для поэта полагая, что она носит временный (а не вневременной) характер. «Присутствие в отсутствии» еще не стало для нее априорным принципом существования где бы то ни было: в Германии, Чехии, Франции, Советской России, повсюду.

Не то Георгий Иванов. Эмиграция дала ему неоценимую возможность остаться наедине со своим даром и состязаться с самим собой — возможность едва ли не гибельную, но в то же время единственно спасительную, когда не традиция и не цеховые, корпоративные интересы «диктуют строку», а собственное отчаяние. Ведь, по сути, перед всей литературной эмиграцией встал один и тот же вопрос о смысле *личного* бытия (а не быта!): «Что я из себя представляю, лишенный всего и даже России?»; «Можно ли рассчитывать на поэзию тогда, когда существование становится все невыносимей, ненужней и бессмысленней?»

Подобно Г. Адамовичу, Г. Иванов покидает Россию (осенью 1922 года), надеясь в нее вернуться. Каждый из них не сразу решает навсегда связать свою жизнь с эмиграцией. Ведь один первоначально ехал в служебную командировку (составление театрального репертуара), а другой навестить родственников в Ницце. Вероятно, прежде чем остаться, каждый из них взвешивал все аргументы «за» и «против». Последняя же мотивация, можно предположить, сводилась именно к возможности остаться наедине с самим собой и окончательно уяснить свою состоятельность в поэзии. Ситуация неподдельного отча-

нения тем и оказалась предпочтительней, что предлагала не декадентско-экспериментальные условия (как сказано в позднем стихотворении Г. Иванова: «берегись декадентской отравы»), а предельно жестко и однозначно поставила свои требования: не драма с «клюквенным соком», а трагедия с «гибелью всерьез», не «светлая печаль», но глубинная неизбывная тоска перед ясной неизбежностью небытия. Этой однозначности долго сопротивлялась Цветаева, эта однозначность не воспринималась Набоковым как единственно данный вектор существования: у него всегда оставалась возможность выбора между английским и русским — глоссарием, порядком слов, образом мысли, наконец. Собственно, его отъезд из России не стал следствием развития его поэтической стратегии или идеологического несогласия. Это был вполне «житейский» поступок: дальнейшее обучение в Кембридже.

Для Г. Иванова мотивация оказалась куда глубже. Свойства поэтического мышления, сложившегося еще в России, были перенесены на бытовую ситуацию: «...он всегда был поэтом эмиграции, только сперва эмигрировал из натуральной России в рафинированную культуру, а потом — в предначертанную ему экзистенцию»<sup>7</sup>. Одной лишь поэзии ради нужно было остаться в эмиграции, которая стала для Г. Иванова даже не столько изгнанием, сколько добровольным уходом в сторону одиночества, свободы и — конечно — смерти.

Несмотря на то, что поэт приехал в Германию автором шести книг стихов и вполне состоявшимся художником, окончательной твердой убежденности в подлинности своего дара Г. Иванов не испытывал. Много лет спустя в письме к Р. Гулю (от 10.03.1956) он говорит об этих сомнениях: «...Вы в моей доэмигрантской поэзии не очень осведомлены. И плюньте на нее, ничего путного в ней нет, одобряли ее в свое время совершенно зря»<sup>8</sup>. Е. Витковский справедливо замечает: «Георгий Иванов (сорок лет спустя) был прав, но лишь отчасти. Прозорливые люди (Гумилев и Ходасевич прежде всего) видели поэзию Иванова в правильном свете: перед ними был не столько поэт, сколько вексель, некая присяга, смысл которой сводился к двум словам: "буду поэтом". И поэтом Иванов стал, и оплатил вексель — всей жизнью»<sup>9</sup>. Всей жизнью в эмиграции, добавим мы, которая и сделала из него Поэта.

Еще до революции наиболее чуткие и тонкие критики, главным образом Гумилев, Жирмунский и Ходасевич, обратили внимание на ряд несомненных достоинств поэзии Г. Иванова. Первый с присущей ему пронизательностью отметил не столько технические достоинства стихов молодого поэта, сколько увидел некую мировоззренческую «подкладку» его творчества: «Автор "Горницы" Георгий Иванов дорос до самоопределения. Подобно Ахматовой, он не выдумывал самого себя, но психология фланера, охотно останавливающегося и перед пестро размалеванной афишей, и перед негром в лампе красной, перед гравюрой и перед ощущением, готового слиться с каждым встречным ритмом, слиться на минуту без всякого удовольствия или любопытства — эта психология объединяет его стихи»<sup>10</sup>. Иначе говоря, психология лирического героя ранних книг Г. Иванова — психология обычного прохожего, туриста, осматривающего достопримечательности незнакомого города и воспроизводящего их с фотографической точностью, причем даже в цвете, что, признаться, довольно необычно для эпохи безоговорочного господства черно-белых целлулоидов.

У самого Иванова ни разу не встречается уподобление глаза поэта объективу фотоаппарата (зато есть линза увеличительного стекла!), но фокус его поэтического видения никогда не бывает размыт, всегда отчетлив и резко наведен. Гумилев был прав, говоря об «инстинкте созерцателя», присутствующем в ранних стихах поэта, но не совсем точен, полагая, что этот инстинкт желает от жизни «прежде всего зрелища». В самой зрелищности как таковой у Г. Иванова заинтересованности нет, «но ему хочется говорить о том, что он видит, и ему нравится самое искусство речи»<sup>11</sup>. Бытие-в-мире, таким образом, становится способом перехода к бытию-в-слове. Любое столкновение с реальностью, даже ничтожное, случайное по своему поводу, воспринимается как предлог к *говорению*, которое *пока* еще *обладает* высшим онтологическим статусом. Разумеется, при таком инстинктивном стремлении быть поэтом во что бы то ни стало отбору материала значение не придается. При всей ясности и зоркости поэтического видения Г. Иванова в первых книгах ему присуща, с одной стороны, всеядность и избыточность, а с другой — беспристрастность и отчужденность.

О первом свойстве Гумилев пишет: «Мир для него распадается на ряд эпизодов, ясных, резко очерченных, и если порою сложных, то лишь в Понсон дю Терайлевском духе. Китайские драконы над Невой душат случайного прохожего, горбун, муж шансонетной певицы, убивает из ревности негра, уличного подростка скрыт за голенищем финский нож...»<sup>12</sup>. Второе качество первый «синдик» связывает с «эпической сухостью и балладной энергией», присваивая Г. Иванову титул «галантливого адепта занимательной поэзии, поэзии приключений»<sup>13</sup>. Здесь Гумилев, вероятно, поспешно приписывает петербургским стихам начинающего поэта эпичность образов, выдавая желаемое за действительное. Своей эпической оптикой поэта-авантюриста и путешественника он не уловил тончайшие, но весьма надежные психологические механизмы лирики Г. Иванова. «Ничтожный повод к говорению», вытягивающий за собой весь улов «звездной рыбы», всегда связан у автора «Горницы», «Вереска» и «Садов» не с эпической описательностью, но с почти интимной лирической заинтересованностью особого рода, о которой сам поэт в 1954 году скажет так:

Я люблю безнадежный покой,  
В октябре — хризантемы в цвету,  
Огоньки за туманной рекой,  
Догоревшей зари нищету...

Тишину безымянных могил,  
Все банальности «Песен без слов»,  
То, что Анненский жадно любил,  
То, чего не терпел Гумилев<sup>14</sup>.

Психологическая мотивировка, получившая возгонку из ничтожного повода, немислима без Анненского и является, конечно, выучкой петербургской, сдержанной и только сильнее окрепшей «под бурею судеб». Эпичности требовала от стихов цеховая принадлежность, за отступничество от которой можно было поплатиться благосклонностью «мэтра» и местом в корпорации. «Инстинкт созерцателя» влечет поэзию Г. Иванова к постижению целокупности бытия, в которой принципиально нерасчленимы субъект и объект.

Особенно это заметно в стихотворениях, сюжеты которых подсказаны живописными или графическими произведениями.

Много говоря об изобразительности лирики поэта, практически никто из исследователей не заметил этой характернейшей для его раннего творчества черты. Разве что все тот же Н. Гумилев, обмолвившись о «психологии фланера», отмечает готовность лирического героя Г. Иванова остановиться в том числе и перед *гравюрой*. Но помимо гравюр в стихах поэта встречаются и литографии, и панно, и живописные полотна, причем преимущественно старых мастеров фламандской школы (достаточно упомянуть такие стихотворения, как «Тяжелые дубы, и камни, и вода...», «Есть в литографиях старинных мастеров...», «Как я люблю фламандские панно...» или «На лейпцигской раскрашенной гравюре...»).

Для мастеров фламандской школы характерны, в частности, четкость и точность линий, графическому элементу принадлежит решающая роль в установлении сложных композиционных соотношений, колористическая гамма богата и чиста, а живописные образы жестко взаимосвязаны и почти сливаются с детально выписанным сложным пейзажем. Техника художников Фландрии становится, таким образом, иллюстрацией поэтических принципов раннего Г. Иванова:

Как хорошо и грустно вспоминать  
О Фландрии неприхотливом люде:  
Обедают отец и сын, а мать  
Картофель подает на плоском блюде.

Зеленая вода блестит в окне,  
Желтеет берег с неводом и лодкой.  
Хоть солнца нет, но чувствуется мне  
Так явственно его румянец кроткий;

Неяркий луч над жизнью трудовой,  
Спокойной и заманчиво нехрупкой,  
В стране, где — воздух, пахнувший смолой,  
И рыбаки не расстаются с трубкой (I, 149).

Образ цельного сильного человека, исполненного физического и душевного здоровья, живущего в гармонии с природой, и придает сферическую завершенность поэтическому мироощущению автора. Остановленное в едином мгновении историческое время, обладающее всей полнотой бытия, приобретает особое свойство: оно становится внутренним, так как



связано с глубоко личностным переживанием («...Но чувствуется мне...»). Как и всякое экзистенциальное время, оно качественно, конечно и неповторимо, а точность и ясность линий в совокупности со скупой пластичностью образов и гармоничностью композиции становятся своеобразным способом видения, а значит, и отношения к жизни. Поэтическая экзистенция оказывается у Г. Иванова интенциональна, открыта и направлена на бытие в Культуре.

Такую же экзистенциальную функцию выполняют в лирике Г. Иванова пейзажи, близким подобием которых становятся живописные полотна Клода Лоррена (Желле):

Но тех красот желанней и милей  
Мне купы прибрежных тополей,  
Снастей узор и розовая пена  
Мечтательных закатов Клод Лоррена (I, 142).

Полотна Клода Лоррена, крупнейшего французского пейзажиста XVII века, отличаются возвышенно-лирическим настроением и носят скорее элегический характер. Их неизменным атрибутом становится бескрайняя даль (зачастую вид на море из гавани). Полотна художника отличаются мастерством, тонкость и разнообразие передачи света. Обычно избегая резких контрастов, Лоррен очень убедительно передает градации света и переходы светотени, а золотистая тональность (кстати, чрезвычайно характерная и для ранних стихотворений поэта) и тщательная, но мягкая и сдержанная живописная манера придают картинам гармоническую завершенность.

Однако ландшафты эти (и в частности, картина «Вечер» (1663), которую, вероятно всего, имеет в виду Г. Иванов в стихотворении) носят умозраительно-отвлеченный, воображаемый характер, поэтому в целом замысел большинства произведений художника по существу исчерпывается взглядом вдаль, сопровождающимся прихотливой игрой солнечного света. Для Г. Иванова подобный пейзаж становится едва ли не метафизическим обоснованием собственной поэтики: отстраненный взгляд, брошенный на первый, «случайный» объект стимулирует потенциальные возможности поэтической речи с ее затейливо-утонченной интонационной и словесной игрой.

Характерной для предэмигрантской ивановской лирики становится также ситуация оставленности, покинутости в этом

мире, выход из которой возможен не благодаря опоре на основы установившегося человеческого существования, но лишь за счет личного бытийного самоопределения. Для поэта ни Февраль, ни даже Октябрь 1917 года не казались экзистенциальной катастрофой, поскольку все-таки имели свой вполне постижимый внутренний смысл. Чего не скажешь о смысле личного существования, поисками которого обеспокоен Г. Иванов еще в ранней лирике. И если «главный синдик» требует от молодого автора культурной рефлексии над этим чувством бытийного самоопределения, то «инстинкт созерцателя» (именно неосознаваемый пока инстинкт) сопротивляется ему. И действительно, к 1917—1921 годам в ивановских стихах все чаще появляются строки, с содержательной точки зрения никак не регламентированные акмеистической поэтикой:

С чуть заметным головокруженьем  
Проходить по желтому ковро,  
Зажигать рассеянным движеньем  
Папиросу на ветру.

*«В середине сентября погода...»* (I, 213)

Или:

Холодеет осеннее солнце и листвою пожелтевшей играет,  
Кольхаются легкие ветки в синеватом вечернем дыму —  
Это молодость наша уходит, это наша любовь умирает,  
Улыбаясь прекрасному миру и не веря уже ничему.

*«Холодеет осеннее солнце...»* (I, 217)

Здесь скорее обнаруживается непосредственное влияние поэзии И. Анненского, чем цеховая выучка Гумилева. Это «говорение» не от имени Культуры, а от себя самого; это первые серьезные попытки трансцендирования за рамки невыносимой для личного существования эмпирической реальности в надежде обрести чувство собственного бытия-в-мире.

Иначе говоря, еще в доэмигрантский период творчества поэта последовательно и прочно вырабатываются черты его зрелой поэтики: повышенная рефлексия в ситуации экзистенциальной покинутости, нерасчлененная целостность субъекта и объекта, интенциональность бытия, разработка внутреннего психологического ландшафта и отношение к поэзии как онтологическому абсолюту. Неумолимое и планомерное развитие

этих творческих принципов, сумму которых можно было бы назвать «поэтикой ухода», и «вытесняют» Г. Иванова первоначально в ситуацию культурной, затем внутренней и лишь после географической эмиграции. Поэтому есть все предпосылки утверждать вслед за Р. Гулем не только то, что «русский экзистенциализм Г. Иванова много старше сен-жерменского экзистенциализма Сартра»<sup>15</sup>, но и что доэмигрантское и эмигрантское творчество поэта представляет собой художественное единство, организованное по одним и тем же принципам; что Г. Иванов — поэт чрезвычайно последовательный и гармоничный в своем развитии.

Находясь в эмиграции, Г. Иванов выпустил 4 поэтических книги: в 1922 году в Берлине были переизданы «Сады», вышедшие еще в Петрограде годом ранее; наиболее известной из прижизненных поэтических книг Г. Иванова стали «Розы», увидевшие свет в Париже в 1931 году; избранное под названием «Отплытие на остров Цитеру» было опубликовано в немецкой столице в 1937 году; наконец, сборник «Стихи», включивший произведения 1943—1958 годов и подготовленный самим автором, вышел через несколько месяцев после его смерти в доме престарелых «богопротивного» городка Иер-ле-Пальме близ Ниццы. Все они поражают единством мироощущения и последовательностью реализации поэтической установки, оформившейся еще в доэмигрантский период биографии автора, но с той лишь разницей, что к художественному миру Г. Иванова добавилась еще одна составляющая — категория Ничто. Именно она определяет мироощущение поэта, превращая его из просто трагического в невыносимо отчаянное, и непосредственно дооформляет стихотворную технику: она становится еще более скупой и сдержанной.

Уже в «Розах» экзистенция Г. Иванова стремится трансцендироваться в Бога или Ничто в поисках внеположенного оправдания этого мира, становясь ведущей составляющей его поэтического сознания:

Должно быть, сквозь свинцовый мрак,  
На мир, что навсегда потерян,  
Глаза умерших смотрят так.

*«В тринадцатом году, еще не понимая...» (I, 277)*

Или уже в «Стихах»:

Расстреливают палачи  
Невинных в мировой ночи -  
Не обращай вниманья!  
Гляди в холодное ничто,  
В сияньи постигая то,  
Что выше пониманья.

*«Лунатик в пустоту глядит...»* (I, 341)

Ледяной и пронзительный взгляд, брошенный на мир едва ли не из потусторонней области, «*инстинктом* созерцателя» назван быть уже не может (хотя, заметим, этому «инстинкту» и обязан). Запредельная или, в наиболее мягких случаях, пограничная — между жизнью и смертью, как и само искусство, — позиция Г. Иванова отнюдь не случайна, а вполне осознана, если не сказать больше — математически выверена и продумана:

Так и надо. Голову на грудь  
Под блаженный шорох моря или сада.  
Так и надо — навсегда уснуть,  
Больше ничего не надо.

*«Глядя на огонь или дремля...»* (I, 256)

Чистописание «парижской ноты», этого редуцированного варианта акмеизма, на фоне ивановской лирики, еще в России вышедшей за рамки цеховых предписаний, выглядит мнимым утешением и экзистенциальной дезинформацией. И в этом действительно принципиальная разница между Г. Адамовичем и Г. Ивановым: первый ищет утешения, но даже если его не находит, то, по крайней мере, не теряет в него веры; второй на это утешение не то что не уповает, но не верит в него вообще. Именно об этом «атеизме» говорится в знаменитом, но так и не понятом современниками поэта, стихотворении «Хорошо, что нет Царя...». Как пишет А. Пурин, «вся семантика этого страшного, гениального и чрезвычайно характерного стихотворения начисто отвергает любые попытки его ситуационного, скажем — политического, прочтения. Речь тут идет не об убийстве в Ипатьевском доме, а о смерти без воскресения. Понятно: если *эмиграция* — зримый посюсторон-

ний мир, то *Россия*, синонимичная *Царю* и *Богу*, — потусторонний мир души и бессмертия. Россия — душа, но ее, согласно Иванову, нет. Нет и бессмертия. Нет рая»<sup>16</sup>. Перед нами не эмигрантская тоска по географическим пределам, но та самая экзистенция, которая стремится к Ничто, переносится в сферу метафизического:

И нет ни России, ни мира,  
И нет ни любви, ни обид -  
По синему царству эфира  
Свободное сердце летит.

*«Закроешь глаза на мгновенье...»* (I, 275)

Или в «Отплытии на остров Цитеру»:

Россия счастье. Россия свет.  
А, может быть, России вовсе нет...

Россия тишина. Россия прах.  
А, может быть, Россия — только страх.

Веревка, пуля, ледяная тьма  
И музыка, сводящая с ума.

Веревка, пуля, каторжный рассвет  
Над тем, чему названья в мире нет.

*«Россия счастье. Россия свет...»* (I, 299)

«Инстинкт созерцателя», или, другими словами, искусство поэзии, вывели поэтику Г. Иванова «за пределы жизни и мира», где определенность утрачена, а бытие, лишенное гарантий, действительно лишь благодаря личному самоопределению. Возникающая при этом парадоксальность и неоднозначность взгляда на мир объясняется положением лирического субъекта в «пограничной» области между жизнью и смертью, поэтому любое явление начинает теперь пониматься как минимум двояко:

Звезды синеют. Деревья качаются.  
Вечер как вечер. Зима как зима.  
Все прощено. Ничего не прощается.  
Музыка. Тьма.

*«Звезды синеют. Деревья качаются...»* (I, 303)

Либо:

Так иль этак. Так иль этак.  
Все равно. *Все решено*  
Колыханьем черных веток  
Сквозь морозное окно...

Но тому, кто тихо плачет,  
Молча стоя у окна,  
*Ничего уже не значит,*  
*Что задача решена.*

«*Так иль этак. Так иль этак...*» (I, 309)  
(курсив наш. — С. К.)

Даже сама двойственность предстает попеременно то единством, «неразрывным сияньем» добра и зла («Ни светлым именем богов...»), то вдруг утрачивает свою целостность, вполне ощутимо предвещая «Распад атома»:

Да, я еще живу. Но что мне в том,  
Когда я больше не имею власти  
Соединить в сознании одном  
Прекрасного разрозненные части.

«*Душа черства. И с каждым днем черстей...*» (I, 258)

Соединить их не в силах даже надмирная музыка поэзии, которая в системе координат зрелого Г. Иванова тоже перестала быть онтологическим абсолютом:

И ничего не исправила,  
Не помогла ничему,  
Смутная, чудная музыка,  
Слышная только ему.

«*Медленно и неуверенно...*» (I, 291)

Музыка мне больше не нужна.  
Музыка мне больше не слышна...

«*Музыка мне больше не нужна...*» (I, 302)

Но только с этой музыкой и связано последнее упование поэта на личное спасение и даже оправдание мира:

Приближается звездная вечность,  
Рассыпается пылью гранит,  
Бесконечность, одна бесконечность  
В леденеющем мире звенит.  
Это музыка миру прощает  
То, что жизнь никогда не простит.  
Это музыка путь освещает,  
Где погибшее счастье летит.

*«Это месяц плывет по эфиру...»* (I, 298)

Оправдание опять-таки не полное и абсолютное, а весьма сомнительное, ибо, как пишет автор в «Распаде атома», «жизнь больше не понимает этого языка. Душа еще не научилась другому» (II, 18). Еще в стихотворении «По улицам рассеянны мы бродим...» из книги «Розы» возникает этот мотив:

По улицам рассеянны мы бродим,  
На женщин смотрим и в кафе сидим,  
Но настоящих слов мы не находим,  
А приблизительных мы больше не хотим (I, 280).

Язык искусства, культуры вообще оказывается непригоден к передаче смысла жизни; он слишком ненастоящ и условен, помнит о гармонии, которой в естественном мире больше нет, поэтому «...и бессмыслица искусства / Вся, насквозь, видна» (I, 354); поэтому и нет уже доверия к художникам, нет упования на спасение через преобразующую силу творчества:

Художников развязная мазня,  
Поэтов выпретенная болтовня...

Гляжу на это рабское старанье,  
Испытывая жалость и тоску:

Насколько лучше — блянье баранье,  
Мычанье, кваканье, кукареку (I, 368).

Эти звуки, во всяком случае, прочнее ассоциируются с подлинным, хотя и ужасным (ведь блянье, мычанье и т. д. уже не членораздельная человеческая речь) бытием. Всякие развязность и выпретенность воспринимаются как знак фальшивого, иллюзорного существования; знак ложной экзистенции, которая в большей мере принадлежит «вчера», блажен-

ному неведению предыдущих поколений. «Мировое уродство» требует от души человека иных усилий, нежели грациозное скольжение по «гладкой поверхности жизни»: «Душе страшно. Ей кажется, что отсыхает она сама. Она не может молчать и разучилась говорить. И она судорожно мычит, как глухонемая, делает безобразные гримасы. «На холмы Грузии легла ночная мгла» — хочет она звонко, торжественно произнести, славя Творца и себя. И с отвращением, похожим на наслаждение, бормочет матерную брань с метафизического забора...» (II, 18).

Среди многочисленных и, главным образом, недоуменных отзывов на «Распад атома» — одно из центральных произведений Г. Иванова-поэта, — лишь рецензия В. Ходасевича отличается пронизательностью и взвешенной обоснованностью оценок. Однако и она не дает — из-за многих ситуативных моментов — представления о значимости произведения для самого автора. Ходасевич-поэт верно замечает: «Новая книга Георгия Иванова вообще гораздо ближе к его стихам, нежели может показаться с первого взгляда. <...> Построена она на характернейших стихотворно-декламационных приемах, с обычными повторами, рефренами, единоначатиями и т. д. Словом, эта небольшая вещь... представляет собою не что иное, как несколько растянувшееся стихотворение в прозе или, если угодно, лирическую поэму в прозе, по приемам совсем новую, но сделанную, как я уже говорил, с большим литературным умением»<sup>17</sup>.

Ходасевич-критик и «неоклассицист» пытается четко разграничить тему и идею, провести разделение на мотивы и образы, сосредоточивает внимание на «сделанности» произведения и неточностях при цитировании Пушкина. Даже верно подмеченная синхронность выхода в свет «Распада атома» и «Отплытия на остров Цитеру» не подталкивает его к догадке о смысле этой «сделанности» в сочетании с резкой физиологичностью, хотя ключ к пониманию «лирической поэмы в прозе» подсказан самим Ивановым: «Я хочу говорить о своей душе простыми, убедительными словами. Я знаю, что таких слов нет» (II, 19).

Автор, иначе говоря, намеренно обостряет ситуацию двойственности, теперь уже столь характерной для его творчества,



и пытаются сказать о самом важном на языке отсутствия слов: сказать о распаде — на языке распада, когда слово вслед за миром тоже утратило свою определенность. Главное остается произнесенным, сказанное же — лишь «приблизительные слова» (в том числе и *преднамеренно* неточные цитаты из Пушкина), которых «уже не хочется», но новых слов, подходящих для передачи этого *главного*, еще никем не найдено и придумано быть не может. Найти эти слова — все равно что обрести Бога. Но в системе почти буквально декартовых координат Г. Иванова присутствие Всеблагого невозможно («Хорошо, что Бога нет...»), а значит, смысл жизни не может быть предписан извне и является мнимой величиной.

Следовательно, «мировое уродство» как высшее воплощение бессмыслицы заслуживает ответа по правилам искусства — еще одной мнимой величины в художественном мире поэта. Одна кажимость поощряет к жизни другую — и их зеркальные отражения тонут друг в друге, порождая отчаяние находящегося между ними человека, которому только и остается, что верить себе: «Уже не принадлежа жизни, еще не подхваченный пустотой... На самой грани. Он раскачивается на паутине. Вся тяжесть мира висит на нем, но он знает — пока длится эта секунда, паутинка не оборвется, выдержит все. Он смотрит в одну точку, бесконечно малую точку, но пока эта секунда длится, вся суть жизни сосредоточена там» (II, 33).

Герой «Распада атома» ощущает смысл своего существования в кратчайшем и одновременно бесконечно длящемся мгновении, не принадлежащем ни «мировому уродству», ни искусству, этому остановленному, убитому, «выпотрошенному» мгновению, которое «не что иное, как охота за все новыми и новыми банальностями»: «Знаешь ли ты, что это? Это наша неповторимая жизнь. Когда-нибудь, через сто лет, о нас напишут поэму, но там будут только звонкие рифмы и ложь. Правда здесь. Правда этот день, этот час, это ускользящее мгновение» (II, 23).

Этот принцип зеркальных отражений, множащих до бесконечности друг друга, оказывается подобен образу из более позднего стихотворения, о котором В. Ходасевич, к сожалению, знать уже не мог:

1

Друг друга отражают зеркала,  
Взаимно искажая отраженья.

Я верю не в непобедимость зла,  
А только в неизбежность поражения.

Не в музыку, что жизнь мою сожгла,  
А в пепел, что остался от сожженья.

2

Игра судьбы. Игра добра и зла.  
Игра ума. Игра воображенья.  
«Друг друга отражают зеркала,  
Взаимно искажая отраженья...»

Мне говорят — ты выиграл игру!  
Но все равно. Я больше не играю.  
Допустим, как поэт я не умру,  
Зато как человек я умираю (I, 321).

Наконец, это ключевое *событие* всей поэзии Г. Иванова отграничено от всех остальных и названо: «смерть» — смерть как физиологический процесс, как «воздух» распада, смерть без воскресения, которая одна лишь и обещает обретение подлинного бытия, освобождает каждое мгновение жизни от условности и самообмана. В этом смысле «Распад атома» действительно центральное произведение поэта, своеобразный комментарий к уже созданным и к еще ненаписанным стихам, к собственной поэтике. Более того, это ее образцовое воплощение, в котором, как в фокусе (вот где, оказывается, в очередной раз дал о себе знать «инстинкт созерцателя!»), собраны принципы всего творчества Г. Иванова — *Поэта*, критика, прозаика, мемуариста.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Пурин А. Поэт эмиграции // Пурин А. Воспоминания о Евтерпе. Urbi: Литературный альманах. Вып. 9. СПб., 1996. С. 225.

<sup>2</sup> Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 485.

<sup>3</sup> Там же.

- <sup>4</sup> Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2: Стихотворения. Переводы. М., 1994. С. 315.
- <sup>5</sup> Пурин А. Указ. соч.
- <sup>6</sup> Цит. по: Крейд В. Поэзия первой эмиграции // Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 17.
- <sup>7</sup> Пурин А. Указ. соч. С. 226.
- <sup>8</sup> Цит. по: Витковский Е. «Жизнь, которая мне снилась» // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. М., 1993. С. 11.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 185.
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> Там же. С. 186.
- <sup>14</sup> Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. М., 1993. С. 419. Далее произведения Г. Иванова цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- <sup>15</sup> Цит. по: Витковский Е. Указ. соч. С. 22.
- <sup>16</sup> Пурин А. Указ. соч. С. 226.
- <sup>17</sup> Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922—1939. М., 1996. С. 415—416.

## Г .В. Адамович

Прочная поэтическая репутация Георгия Викторовича Адамовича (1892—1972) складывается еще в России, задолго до его отъезда в эмиграцию, причем во многом благодаря сдержанной и, несмотря на пристрастность (финансовые возможности «Гиперборея» были весьма скудны), безупречной по точности оценок рецензии Н. Гумилева на первый сборник поэта «Облака» (1916): «В книге есть и совсем незначительные стихотворения, и стихотворения, которые спасает один блестящий образ, одна удачная строфа... Везде чувствуется хорошая школа и проверенный вкус, а иногда проглядывает своеобразие мышления, которое может вырасти в особый стиль и даже мировоззрение»<sup>1</sup>. Эти слова можно было бы счесть и похвалой «мэтра», если бы бессменный предводитель Цеха поэтов не говорил их так часто и другим начинающим авторам. Вкус, удачный образ и школьное мастерство, отмеченные в рецензии, становятся знаком принадлежности к цеховой традиции, признаком доверия и покровительства со стороны Гумилева. И все-таки даже ему приходится отметить, правда не без некоторого сожаления, что «он [Адамович] не любит холодного величия эпических образов, он ищет лирического к ним отношения (обычно на этом месте исследователи творчества Адамовича цитату обрывают, не считая нужным мотивировать "лирическое отношение" уже немаловажной для начинающего автора этической составляющей) и для этого стремится увидеть их *просветленными страданием*» (курсив наш. — С. К.)<sup>2</sup>.

Гумилев продолжает: «...Звук дребезжащей струны — лучшее, что есть в стихах Адамовича, и самое самостоятельное»<sup>3</sup>. Сожаление-то как раз с этим «звуком» и связано, поскольку «подслушан» он у Ахматовой («О последнем я упомянул пото-

му, что в книге порой встречаешь перепевы строчек Ахматовой»<sup>4</sup>), причем того периода, когда Гумилев весьма неодобрительно отзывался о ее стихах. С тем же чувством некоторой досады и «поэтической ревности» заходит речь и об И. Анненском: «...а для одного стихотворения ("Так тихо поезд подошел..." — С. К.) пришлось даже взять эпитафию из "Баллады" Иннокентия Анненского, настолько они совпадают по образам»<sup>5</sup>. «Пришлось взять» и «совпадают по образам» отнюдь не похвала, а желание оградить неприкосновенную память «учителя» от посягательств «какого-то» Адамовича.

Однако пронизательность Гумилева все же оказалась глубже и долговечней личных пристрастий. Он расслышал-таки и, можно сказать, даже подсказал эту тональность «дребезжащей струны» городского романа, в традициях которого живут и психофизический символизм Анненского, и трагическое, обморочное мирозерцание Блока:

Сухую позолоту клена  
Октябрь по улицам несет,  
Уж вечерами на балконах  
Над картами не слышен счет,

Но граммофон поет! И трубы  
Завинчены, и круг скрипит,  
У попады ли ноют зубы  
Иль околоточный грустит.

Вертись, вертись! Очарованьям  
И призракам пощады нет.  
И верен божеским сказаньям  
Аяксов клоунский дуэт.

Но люди странны, — им не больно  
Былые муки вспоминать  
И хриплой музыки довольно,  
Чтоб задышаться и рыдать...

*«Сухую позолоту клена...»<sup>6</sup>*

Граммофон, «заезженная» пластинка и расстроенная гитара становятся едва ли не постоянными атрибутами доэмигрантской поэзии Адамовича. Следует отметить, что «звук дребезжащей струны» оказался в большей степени характерен для

сборника «**Чистилище**», в котором поэт соединил традиции городского романса и элегической поэзии конца XIX — начала XX века. Это особенно заметно в своеобразной литературной перелицовке чрезвычайно популярного в начале 10-х годов романса «Ямщик, не гони лошадей!», слова которого написаны Н.А. Риттером в 1905 году и положены на музыку в 1914 году Фельдманом:

Опять гитара. Иль не суждено  
Расстаться нам с унылою подругой?  
Как белым полотенцем бьет в окно  
Рассвет, — предутренней и сонной вьюгой.

Я слушаю... Бывает в мире боль,  
Бывает утро, Петербург и пенье,  
И все я слушаю..... Не оттого ль  
Еще бывает головокруженье?

О, лошадей ретивых не гони,  
Ямщик! Мы здесь совсем одни.  
По снегу белому куда ж спешить?  
По свету белому кого любить? (с. 165).

Систематическое использование переноса, придающего стихотворению разговорную интонацию, несовпадение лексико-грамматического членения фразы с границами ритмической единицы обнажают принадлежность текста именно к литературной, а не песенной традиции. Иначе говоря, городской романс трансформируется у автора в элегию, где фоном лирического переживания неизменно становится Петербург.

То, чего избегал в стихах Гумилев, но позволил себе Адамович, тогда же, в 1916 году, В.М. Жирмунский с научной сдержанностью назвал «элегическим характером», определив автора «Облаков» по ведомству весьма авторитетной традиции XIX столетия. Это же, по сути, сделал и «неоклассицист» В. Ходасевич, отметив, что «...говорить о г. Адамовиче значило бы пока говорить об его учителях»<sup>7</sup>, среди которых были упомянуты все те же Ахматова, Анненский и Блок — элегические и чрезвычайно «петербургские» по своей сути поэты. Эту элегичность Ходасевич и принял ошибочно за «ленивость» и «бескровность». Существенно, однако, что автор сборника не позволил говорить о своих стихах сочувственно, обратив себе на

пользу силу традиции и ничуть не затерявшись в ней. Нервозность Анненского, водянистость Блока и предметность Ахматовой, стянутые вместе образцовой выучкой, подсознательно для современников делают Адамовича едва ли не первым в «язящей словесности» начала XX века урбанистическим элегиком.

Мерцающая элегическая тональность «Облаков» за 7 лет, отделяющих первый сборник от второго, не исчезла, а стала вернее и трагичнее. «Чистилище» выходит в январе 1922 года, ровно за год до отъезда поэта в эмиграцию, но находит более чем скромный отклик в литературных кругах. Разве что М. Кузмин, еще один городской элегик, подчеркивает, что в после-революционной поэзии «из десятков книг лирическое содержание можно найти в книге Г. Адамовича "Чистилище"»<sup>8</sup>. Особенность эта оказалась отмеченной, вероятно, потому, что Кузмин и сам претендовал на право быть единственным певцом черно-белого синемаатографа и Петроградской стороны. Словом, Адамович, отправляясь в заграничную поездку в самом начале 1923 года (пока он еще не знает, что она обернется полувековой эмиграцией: он просто собирается навестить мать и сестер, живущих в Ницце), из России для своей литературной репутации на Западе не вывозит ничего, кроме права считаться тщательным и сухим поэтом, а также непререкаемым наставником молодежи — сказывается опыт общения с Гумилевым и сопредседательство с Г. Ивановым в третьем Цехе поэтов.

Литературная общественность эмиграции и журнальная критика почти окончательно и бесповоротно утвердили представление об Адамовиче как об эссеисте, рецензенте, полемисте и редакторе, блестящем критике, но не как о поэте. В Париже о его стихах пишут мало, хотя ни один из значительных альманахов («Якорь», «Круг») без них не обходится. Печатаются они и в тогда еще еженедельнике «Звено» (с 1923 года по 1926 год), и в журнале «Встречи». Любая же попытка отказа от навязанного регламента расценивается как предательство интересов эмиграции, как событие, способное нарушить ее внутреннее единство. Однако Адамович мягко, но настойчиво стремится реабилитировать в себе прежде всего поэта — если не стихами (первый сборник в эмиграции, «**На Западе**», выходит только в 1939 году), то хотя бы рассуждениями о них. Этим, вероятно, и можно объяснить бурную полемику по поводу пуб-

ликации фрагментов «Комментариев» в феврале 1930 года в первом номере «Чисел».

Дискуссия возникает потому, что интуитивно многие представители литературных кругов эмиграции почувствовали, что «Комментарии» — лирическое по своей сущности произведение, в основе которого лежит еще одна попытка автора самоутвердиться в качестве именно поэта. Если стихи для Адамовича — явление подлинной, единственно настоящей жизни, то «Комментарии» — элегическая к ней ретроспекция, все тот же «звук дребезжащей струны», который, оказывается, возможен и вне России; возможен настолько, что за ее границами становится даже еще звонче и безнадежнее.

Известно, что Адамович считал эмиграцию «метафизической удачей»: ему хотелось «просветленного страдания» — и он получил это преимущество. Видимо, достаточно юный автор «Облаков» не только на словах, но и внутренне согласился с замечанием мэтра, воспринял гумилевские слова как должное, как свою и только свою поэтическую стратегию, не считаясь даже с тем (или — не желая считаться), что похвалой они отнюдь не являлись. Только в изоляции от России, вообще изоляции, открылась возможность исполнить завет «самого» Блока: «раскачнуться выше на качелях жизни». Если в ответном письме Адамовича от 26 января 1916 года еще сквозят трезвое осознание своей беспомощности и невозможность ее преодоления («Я так ведь знаю, что живу в "комнате", и что никогда мне не "раскачаться", чтоб дух захватило, не выйдет и не знаю, как»<sup>9</sup>), то 9 лет спустя в судьбе все, наконец, встает на свои места, подобно тому, как «точной рифмы отзвук неизбежный / как бы навеки замыкает стих».

Поэтому думается, что согласие остаться на Западе, окончательно оформившееся только к ноябрю 1923 года, продиктовано соображениями отнюдь не политическими, а поэтическими, той неумолимой стихотворной логикой, которая дала мощный ход мыслям Адамовича еще в России. Иначе говоря, помимо безупречной литературной репутации автор теперь еще и «Чистилища» вывозит на Запад — и это в первую очередь — четкое представление о поэзии, усиленное ясным осознанием границ своего лирического диапазона и потому в высшей степени требовательным отношением к собственному дару. Не та-



лант его иссяк, а острие дарования истончилось — «чтоб вошло, как игла, тончайшая, и не видно было рань»<sup>10</sup>. Если «Чистилище» выходит через 7 лет после «Облаков», «На Западе» — через 17 лет после «Чистилища», то «Единство» и вовсе через 28 лет после сборника 1939 года. Очевидно, что прогрессия эта не математическая, а духовная, то есть измеряется не количеством написанных строк, а обратно пропорциональным ему качеством, ибо, как пишет сам Адамович, «я — конечно, я воображаемый — еще могу написать то, что вы пишете, но я уже не хочу этого. И пусть не намекают мне с сочувственной усмешечкой на бессилие: умышленно, сознательно предпочитаю молчание» (с. 11).

Даже Г. Иванов, некогда ближайший друг и поэт, имевший серьезное и глубокое представление о масштабе лирического дарования Адамовича, после ссоры 1939 года, хотя не бесспорно, но все-таки признает в статье 1955 года: «...Обращенные к широкой аудитории, образцовые статьи, заслуженно создавшие имя автору, — несколько отодвигали в тень еще более замечательного "другого Адамовича" — поэта и критика поэзии, не для всех, а для немногих»<sup>11</sup>. Был, конечно, пятью годами ранее и жестокий «Конец Адамовича», где обида на бывшего друга и партнера намеренно педалируется: «Адамович не столько ренегат эмиграции, сколько ее жертва. Жертва роли "первого критика", которую он так долго играл, оказавшейся ему и не к лицу и не по плечу. Жертва той эмигрантской элиты, которая его превознесла и выдвинула на эту неподходящую роль»<sup>12</sup>.

И все-таки Г. Иванов, «первый поэт» эмиграции, возможно, как никто другой, даже несмотря на скрываемое соперничество (которое, надо сказать, было выдержано вполне в «цеховом» духе), признавал в связи с выходом «Одиночества и свободы»: «Статьи эти — антиподы блестящих газетных фельетонов — написаны для немногих, без оглядки на читателя. Порой даже кажется, что они написаны только для самого себя, — разговор наедине с самим собой. Разговор, который можно вести только в одиночестве, освещающий самую скрытую суть поэзии — и Адамовича»<sup>13</sup>. Можно, конечно, счесть эти слова «политической» уступкой после наступления «худого мира» между поэтами в 1954 году, однако сквозит здесь все же неподдельная «радость узнавания» прежнего Адамовича-поэта.

О поэзии Адамович действительно думал чаще, чем о любом другом предмете, особенно в условиях «метафизической удачи» эмиграции. Причем метафизичен Адамович не столько в темах (скажем, смерти, инобытия, вариантов посмертного существования), сколько в понимании «потусторонней» сущности самой поэзии и человеческого голоса, ее исполняющего: «Чем настойчивее и упорнее об этом думаешь, тем неотвратимее втягиваешься в области почти метафизические» (с. 126). Геометрия стиха в конечном итоге оказывается неумолимо проста: «Представим себе круг с радиусами. Литература — на концах радиусов, где поле необозримо, где манят и мерцают тысячи тонов, ритмов, случаев, сюжетов, настроений. Удача выбора, оправданность его посреди всей этой сложности и есть свойство таланта, и чем безграничнее материал выбора, то есть чем дальше скольжение по радиусам, тем в творчестве больше радости, а в игре больше свободы. Но иногда возникает желание: спуститься к центру. ("Не хочу пу-стяков, хочу единственно нужного"). И поле неуклонно суживается, радиусы стягиваются, выбор уменьшается, все удаленное от центра кажется поверхностным, все одно за другим отбрасывается. Человек ищет настоящих слов, ненавидя оболщания, отказываясь от них неумолимо-логическими в своей последовательности отказами. И вот, наконец, он у желанной цели, он счастлив, он у центра. Но центр есть точка, отрицание пространства, в нем можно только задохнуться и умолкнуть» (с. 11).

Поэзия образив(снэтой)ТjТо

ное, глубоко мефистофельское и по-мефистофельски неотра-  
зимое. Как не хотеть простоты, но и как достичь ее, не уничто-  
жившись в то же мгновение? Все не просто, простоты быть не  
может. Простота есть ноль, небытие» (с. 10).

Маргинальность положения поэта нейтрализуется только  
«неподкупностью» его голоса, напряжением всего существа,  
ибо «не «стиль — это человек», а ритм — это человек, интона-  
ция фразы — это человек. Стиль можно подделать, стиль мож-  
но усовершенствовать, можно ему научиться, а в интонации  
фразы или стиха пишущий не отдает себе отчета и остается  
самим собой. Как в зеркале: обмана нет» (с. 105). *Настоящая  
литература* (читай «поэзия») вообще «есть одно из немногих  
человеческих дел, с которым несовместимы обольщения, об-  
маны, иллюзии», которое «возникает в "темном погребке лич-  
ности", в вопросительно-лирических сомнениях, в тревоге, в  
мучениях, в безотчетной любви, и уж конечно без барабанно-  
го боя» (с. 44—45).

Именно это тревожное беспокойство и щемящее постоян-  
ство просветленной элегической печали, появившись в «Обла-  
ках» и «Чистилище», становятся впоследствии ведущей тональ-  
ностью «парижской ноты», разве только с той разницей, что  
петербургский урбанистический пейзаж за окном трансформи-  
руется в «невыносимые сумерки» парижских улиц. Возможно,  
поэтому Адамович и недоумевает по поводу восторгов, расто-  
чаемых в связи с возникновением «ноты», — будто боль, стра-  
дания и опустошенность одного человека являются наипервей-  
шей заслугой в глазах других: «Чем ближе был человек к тому,  
что *повелось* "парижской нотой" называть, чем настойчивее ему  
*хотелось бы* верить в ее осуществление, тем больше у него со-  
мнений при воспоминании о ней» (с. 93) (курсив наш. — С. К.).  
«Хотелось бы верить», но до конца, без сомнений верить не  
получается, поскольку само предприятие не цеховое, а сугубо  
личное, интимное: «Был некий *личный* литературный аскетизм,  
а вокруг него или иногда в ответ ему некое коллективное лири-  
ческое (конечно же, подразумевается элегическое. — С. К.) уны-  
ние, едва ли заслуживающее названия школы» (с. 93).

«Нота» не подразумевала никакой корпоративности —  
подобно тому, как и рассуждения Адамовича о вере или о сыне,  
которого у него нет: «У меня нет сына. И, пожалуй, слава Богу,

что нет. Потому что, если бы у меня был сын, я не знал бы, что ему сказать. <...> Не только насчет того, что такое жизнь, — тут никакого ответа и не может быть! — но и о том, как следует жить и что важнее всего в этом смысле. Да, я прожил несколько десятков лет, читал, вглядывался и по мере отпущенных мне сил думал. Но чем глубже вдумываюсь, чем больше себя проверяю, тем яснее сознаю, что не могу ни на чем остановиться окончательно» (с. 169—170). Оба эти явления — стихи и мысли о сыне — одного порядка: сугубо личного, а значит, предполагают индивидуальную меру ответственности, определяются не «мануфактурными» интересами, а — скажем — мыслью о смерти: «Страх смерти... Скажите, любили ли вы кого-нибудь сильнее, чем самого себя? Жив этот человек или умер? Если умер, то вы меня поймете... Как же могу я бояться того, что случилось с ним? Раз с ним это случилось, если он умер, если он перешел какую-то пугающую всех людей черту, как же могу я ужасаться, отвиливать, гнать от себя мысль о смерти? <...> Сказывается исключительная любовь, которая требует для меня того же, что случилось с ним. Я не могу не хотеть того же самого, я всем существом своим готов к тому же самому, как бы оно, это «то же самое», ни было безнадежно и беспросветно» (с. 411). Поэтому, разумеется, «нельзя быть поэтом, не помня о смерти. Не может быть поэзии без отдаленно-го ее присутствия» (с. 133).

С точки же зрения смерти любая география крайне условна, как, например, и пол человека: потому души и бесполы, что бессмертны. «Для образования школы подлинной, — отмечает Адамович, — вовсе не обязателен был бы признак географический, в данном случае — парижский» (с. 93). «Нота», таким образом, требовала ответа не на вопрос «Что *мы* без России?» или «Что *мы* представляем из себя в Париже?», а — «...что без привычных подпорок надо *мне* в жизни сделать и куда без костылей могу *я* дойти?» (с. 96) (курсив наш. — С. К.). И если ответа на этот вопрос нет, если «...поэзию нельзя сделать из материала элементарного, из "да" и "нет", из "белого" и "черного", из "стола" и "стула", без каких-либо украшений, то Бог с ней, обойдемся без поэзии!» (с. 95).

С этих-то позиций Адамовичем и подвергается осмыслению творчество Блока, Анненского, русских символистов и

поэтов эмиграции; наконец, подвергается перепроверке сама возможность поэзии и — шире — собственного существования.

Да, конечно, «люди не могли бы жить, если бы боги не дали бы им дара забвения», но все же вслед за Адамовичем хочется верить, что одна последняя и главная надежда остается всегда:

...Настанет искупление... И там,  
Где будет кончен счет земным потерям —  
Поймешь ли ты? — все объяснится нам,  
Все, что мы любим и чему не верим.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 196.

<sup>2</sup> Там же. С. 196—197.

<sup>3</sup> Там же. С. 197.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Адамович Г.В. Собр. соч. Стихи, проза, переводы. СПб., 1999. С. 136. Далее стихотворения поэта цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

<sup>7</sup> Ходасевич В.Ф. О новых стихах // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906—1922. М., 1996. С. 458.

<sup>8</sup> Цит. по: Коростелев О. «Без красок и почти без слов...» (поэзия Георгия Адамовича) // Адамович Г.В. Указ. соч. С. 6.

<sup>9</sup> Цит. по: Коростелев О. Указ. соч. С. 25.

<sup>10</sup> Адамович Г.В. Собр. соч. «Комментарии». СПб., 2000. С. 265. Далее «Комментарии» цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

<sup>11</sup> Иванов Г.В. Георгий Адамович. «Одиночество и свобода» // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. М., 1994. С. 613.

<sup>12</sup> Он же. Конец Адамовича // Там же. С. 607.

<sup>13</sup> Он же. Георгий Адамович... С. 614.

## Список рекомендуемой литературы

*Аверинцев С.С.* «Скворешниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001.

*Аверинцев С.С.* Разноречия и связанность мысли Вячеслава Иванова // Иванов Вяч. И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 7—24.

*Аверинцев С.С.* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С. 165—187.

*Агеносов В.В.* Литература русского Зарубежья (1918—1996). М., 1998.

*Адамович Г.В.* Вячеслав Иванов и Лев Шестов // Адамович Г.В. Одиночество и свобода. СПб., 2002. С. 243—262.

*Азадовский К.М., Лавров А.В.* Гиппиус: метафизика, личность, творчество // Гиппиус З.Н. Соч.: Стихотворения; Проза. Л., 1991. С. 3—44.

*Акимова А.Н., Акимов В.М.* «Лето Господне» И.С. Шмелева как классическая повесть XX века о русском детстве // Наука и культура русского зарубежья. СПб., 1997. С. 152—172.

*Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. М., 1996.

*Бахрах А.* По памяти, по записям: Литературные портреты. Париж, 1980.

*Бернштейн Е.П.* «...Поэт божьей милостью»: Судьба и стихи Константина Бальмонта. Тверь, 1994.

*Богомолов Н.А.* Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 5—48.

*Бочаров С.* «Но все ж я прочное звено...» // Новый мир. 1990. № 3. С. 160—167.

*Бронская Л.И.* Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин). Ставрополь, 2001.

- Бунин И.* Великий дурман. Неизвестные страницы. М., 1997.
- Бунин И.А.* // История русской литературы XX в. (1920—1990). Основные имена: Учеб. пособие. М., 1999.
- Бунин И.А.*: Pro et contra. СПб., 2001.
- В поисках гармонии:* о творчестве Б.К. Зайцева: Межвузовский сб. науч. тр. Орел, 1998.
- Варшавский В.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956.
- Вейдле В.В.* Поэзия Ходасевича // Рус. лит. 1989. № 2. С. 147—161.
- Витковский Е.* «Жизнь, которая мне снилась» // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. М., 1993. С. 5—40.
- Волков А.А.* Творчество А.И. Куприна. 2-е изд. М., 1981.
- Воропаева Е.* Жизнь и творчество Б. Зайцева: [Вступительная статья] // Зайцев Б.К. Соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 5—47.
- Вячеслав Иванов* — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Сост. Е.А. Тахо-Годи. М., 2002.
- Гарин И.* Орфей безумного века // Гарин И. Серебряный век: В 3 т. Т. 2. М., 1999. С. 361—615.
- Гаспаров М.Л.* «Поэма воздуха» Марины Цветаевой. Опыт интерпретации // Избр. тр.: В 2 т. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 168—186.
- Гаспаров М.Л.* Слово между мелодией и ритмом // Избр. тр. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 148—161.
- Глэд Дж.* Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М., 1991.
- Горюнова Р.М.* Жанровая специфика эпопеи И.С. Шмелева «Солнце мертвых» // Филол. науки. 1991. № 4. С. 25—32.
- Грачева А.М.* Революционер Алексей Ремизов: Миф и реальность // Лица: Биогр. альманах. Вып. 3. М.; СПб., 1993.
- Грибановский П.* Борис Константинович Зайцев: Обзор творчества // Русская литература в изгнании: Сб. ст. / Под ред. Н.П. Полторацкого. Питсбург, 1972.
- Д.С. Мережковский:* pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А.Н. Николюкина. СПб., 2001.
- Дальние берега:* портреты писателей эмиграции. М., 1994.
- Долинский М., Шайтанов И.* Диагноз // Вопр. лит. 1996. № 4. С. 157—172.
- Долинский М., Шайтанов И.* Кресло в кулисах // Вопр. лит. 1991. № 3. С. 46—88.
- Зинаида Гиппиус:* Новые материалы. Исследования. М., 2002.

- Злобин В.* Тяжелая душа. Вашингтон, 1970.
- Зорин А.* Начало // Ходасевич В. Державин. М., 1988. С. 5—36.
- Ильин И.А.* О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М., 1991.
- Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М., 1996.
- Каиштанова И.А.* Л.Н. Толстой и А.И. Куприн: (К вопросу о творческих связях). Тула, 1981.
- Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959.
- Коростелев О.* «Без красок и почти без слов...» (поэзия Георгия Адамовича) // Адамович Г.В. Собр. соч. Стихи, проза, переводы. СПб., 1999. С. 5—74.
- Коростелев О.А.* Мережковский в эмиграции // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 3—17.
- Крейд В.* Поэзия первой эмиграции // Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 3—21.
- Крейд В.* Поэт серебряного века // Бальмонт К.Д. Светлый час: Стихотворения. М., 1992. С. 5—26.
- Кудрова И.В.* После России. Марина Цветаева: годы чужбины. М., 1997.
- Кузнецова Г.* Грасский дневник. М., 1995.
- Кукин М.Ю.* Зримое и незримое в поэтическом мире: Последнее стихотворение Ходасевича // Начало: Сб. работ мол. ученых. Вып. 2. М., 1993. С. 157—180.
- Кулешов Ф.И.* Творческий путь А.И. Куприна: 1907—1938. 2-е изд., перераб. и доп. Минск, 1983.
- Кумпан К.А.* Д.С. Мережковский — поэт (у истоков «нового религиозного сознания») // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 5—114.
- Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.
- Левин Ю.И.* О поэзии Вл. Ходасевича // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 209—267.
- Литературная энциклопедия* русского зарубежья (1918—1940). Т. 1: Писатели русского зарубежья. М., 1997.
- Литературная энциклопедия* русского зарубежья (1918—1940). Т. 2: Периодика и литературные центры. М., 2000.
- Любомудров А.М.* К проблеме воцерковленного героя (Достоевский, Зайцев, Шмелев) // Христианство и русская литература: Сб. третий. СПб., 1999. С. 356—366.



*Любомудров А.М.* Монастырские паломничества Бориса Зайцева // Рус. лит. 1995. № 1. С. 137—158.

*Малмстад Дж.Э.* Ходасевич и формализм: несогласие поэта // Русская литература XX века: исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 284—301.

*Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870—1953. Франкфурт-на-Майне. М., 1994.

*Марина Цветаева* в воспоминаниях современников: Годы эмиграции. М., 2002.

*Материалы* к творческой биографии Вл. Ходасевича // Вопр. лит. 1987. № 9. С. 225—245.

*Михайлов О.Н.* Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана... М., 2001.

*Михайлов О.Н.* Жизнь Куприна. «Настоящий художник — громадный талант». М., 2001.

*Михайлов О.Н.* Зайцев // Литература русского зарубежья (1920—1940) / Отв. ред. О.Н. Михайлов. Вып. 2. М., 1999. С. 31—50.

*Михайлов О.Н.* Литература русского Зарубежья. М., 1995.

*Обатнин Г.* Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907—1919)). М., 2000.

*Орлов Вл.* Бальмонт: жизнь и поэзия // Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 5—74.

*Пономарев Е.* Распад атома в поэзии русской эмиграции (Георгий Иванов и Владислав Ходасевич) // Вопр. лит. 2002. № 4. С. 48—81.

*Проблемы изучения* жизни и творчества Б.К. Зайцева: Первые междунар. Зайцевские чтения. Калуга, 1998.

*Проблемы изучения* жизни и творчества Б.К. Зайцева: Сб. ст. Вып. 2. Калуга, 2000.

*Проблемы изучения* жизни и творчества Б.К. Зайцева: Сб. ст. Вып. 3. Калуга, 2001.

*Русская литература* в эмиграции: Сб. ст. / Под ред. Н.П. Полторацкого. Питсбург, 1972.

*Русский Париж* / Сост., предисл. и коммент. Т.П. Буслаевой. М., 1998.

*Русское зарубежье.* Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энцикл. биогр. сл. М., 1997.

*Русское зарубежье:* Хроника научной, культурной и общественной жизни (1920—1940) / Под ред. Л.А. Мнухина. М.; Париж, 1995—1997. Т. 1—4.

- Саакянц А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1999.
- Савельев С.Н.* Жанна д'Брк русской религиозной мысли: интеллектуальный профиль З. Гиппиус. М., 1992.
- Сарнов Б.* И в них вся родина моя // Сарнов Б. Если бы Пушкин жил в наше время... М., 1998. С. 434—446.
- Смирнова Л.А.* Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество. М., 1991.
- Сорокина О.Н.* Московянка. Жизнь и творчество Ивана Мелева. М., 1994.
- Спиридонова Л.А.* Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999.
- Струве Г.* Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. 3-е изд., доп. Париж; М., 1996.
- Сурат И.* Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994.
- Тератиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987.
- Толмачев В.М.* От жизни к житию: логика писательской судьбы Б. Зайцева // Рос. литературоведческий журн. 1994. № 4.
- Толстой Ив.* Ходасевич в Кончееве // В.В. Набоков: pro et contra: Антология. СПб., 1997. С. 795—805.
- Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин: 1921—1923. Париж, 1983.
- Фомин С.* С раздвоенного острья: (Поэтический диссонанс в творчестве В.Ф. Ходасевича) // Вопр. лит. 1997. № 4. С. 32—45.
- Цивьян Т.В.* О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России: Избр. страницы. М., 1993.
- Чалмаев В.А.* Ремизов (1877—1977) // Литература русского Зарубежья: 1920—1940. М., 1993.
- Черников А.П.* Проза И.С. Шмелева. Концепция мира и человека. Калуга, 1995.
- вейцер В. Марина Цветаева. М., 2002.
- евеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность. М., 2002.
- Янгиров Р.* Пушкин и пушкинисты: По материалам из чешских архивов // Новое лит. обозрение. 1999. № 3 (37). С. 181—228.
- Яновский В.С.* Поля Елисейские: Книга памяти. СПб., 1993.

## Содержание

Предисловие .....	3
<b>Введение. Литературная, культурная и общественная жизнь русского зарубежья (1920—1930-е годы): течения, объединения, периодика и издательские центры .....</b>	<b>5</b>
<b>I. Проза</b>	
И .А. Бунин .....	36
А .И. Куприн.....	56
И .С. Шмелев .....	71
Б .К. Зайцев .....	91
Д .С. Мережковский .....	114
А .М. Ремизов .....	127
<b>II. Поэзия</b>	
К .Д. Бальмонт .....	143
З.Н. Гиппиус .....	154
Вяч.И. Иванов.....	167
В .Ф. Ходасевич.....	183
М .И. Цветаева .....	194
Г .В. Иванов .....	210
Г .В. Адамович .....	228
<b>Список рекомендуемой литературы .....</b>	<b>238</b>

Учебное издание

**Смирнова** Альфия Исламовна,  
**Млечко** Александр Владимирович,  
**Компанеец** Валерий Васильевич и др.

**ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ  
(«ПЕРВАЯ ВОЛНА» ЭМИГРАЦИИ: 1920—1940 годы)**

*Учебное пособие*

В двух частях

**Часть I**

*Под общей редакцией доктора филологических наук,  
профессора А.И. Смирновой*

Главный редактор *А.В. Шестакова*  
Редактор *Н.Н. Забазнова*  
Технический редактор *А.В. Лепилкина*  
Художественный редактор *Н.Г. Романова*

Подписано в печать 18.03.03. Формат 60S84/16.  
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 14,18.  
Уч.-изд. л. 15,25. Тираж 200 экз. Заказ . «С» 66.

Издательство Волгоградского государственного университета.  
400062, Волгоград, ул. 2-я Продольная, 30.