

Н. Л. Блищ

ИСТОРИЯ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
РУССКОГО  
ЗАРУБЕЖЬЯ:  
ПРОЗА И ПОЭЗИЯ  
ПЕРВОЙ «ВОЛНЫ»

*Рекомендовано  
Учебно-методическим объединением  
по гуманитарному образованию в качестве  
учебно-методического пособия для студентов  
учреждений высшего образования, обучающихся  
по специальности 1-21 05 02 «Русская филология  
(по направлениям)»*

УДК 821.161.1(1-87)09(075.8)

ББК 83.3(2=411.2)я73

Б69

Рецензенты:

кафедра русской и зарубежной литературы

Гродненского государственного университета имени Янки Купалы

(заведующий кафедрой доктор филологических наук,

профессор *Т. Е. Автухович*;

кандидат филологических наук, доцент *О. В. Приемко*

**Блищ, Н. А.**

Б69 История литературы русского зарубежья: проза и поэзия первой «волны»: учеб.-метод. пособие / Н. А. Блищ. – Минск, 2017. – 143 с.

ISBN 978-985-566-431-5.

Представлены наиболее значимые темы в истории литературы русского зарубежья. Характеризуются основные тенденции развития прозы и поэзии зарубежья первой «волны», рассматривается творчество известных литературных деятелей.

УДК 821.161.1(1-87)09(075.8)

ББК 83.3(2=411.2)я73

ISBN 978-985-566-431-5

© Блищ Н. А., 2017

© БГУ, 2017

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ

---

**Н**а изучение истории литературы русского зарубежья всех трех «волн» отводится 40 лекционных часов, по 10 часов практических занятий и 6 часов самостоятельной работы в каждой группе.

Настоящее издание посвящено исключительно первой «волне» эмиграции. Здесь представлено шесть тем, из них первая и последняя – обзор литературы русского зарубежья. Затронут комплекс проблем изучения русского зарубежья, расставлены жанрово-стилевые акценты, обозначены особенности эмигрантской поэзии, пронизанной трагическим пафосом изгнания.

В учебно-методическом пособии рассмотрено творчество наиболее влиятельных художников первой «волны» – А. Ремизова, И. Бунина, И. Шмелева, В. Набокова, сформировавших главные стилевые направления не только в эмигрантской прозе, но и в литературе XX в. Особое внимание уделяется поэтике и стилю произведений, микростилистике художественных текстов. Автор не преследует цель детально охарактеризовать творчество того или иного писателя-эмигранта, поскольку сегодня существует большое количество учебных и справочных изданий по литературе русского зарубежья. Наиболее плодотворным представляется изучение творчества писателей-эмигрантов для определения его специфики, выявления генетических и типологических связей, новаторских тенденций. Отбор имен писателей и поэтов продиктован стремлением продемонстрировать наиболее выразительные тенденции развития литературы русского зарубежья. Теоретические вопросы дают дополнительную возможность студентам обрести новые ключи к пониманию давно знакомых тек-

стов, влияют на психологию их восприятия, обучают практике «медленного чтения».

Цель курса – раскрыть особенности развития литературы русской эмиграции, рассмотреть творчество наиболее ярких ее представителей, выявить характерные стилевые черты и художественные приемы в творчестве писателей-эмигрантов. Попутной задачей становится отражение множественности контекстов, в которых формировалась и существовала литература русского зарубежья, и степени их влияния на отдельных представителей русской зарубежной литературы.

Система выделений в цитируемых текстах принята автором.

---

## ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (ПЕРВАЯ «ВОЛНА»)

---

**В** начале XX в. в результате трагических событий октября 1917 г., Первой мировой войны и последовавшей за ними Гражданской войны распалась Российская империя. Начался первый этап «русского рассеяния». Изменившиеся политические обстоятельства (приход к власти большевиков, диктатура пролетариата, «красный террор» и т. д.), направленные на уничтожение культурного слоя населения, не оставили представителям дореволюционной культуры выбора. В этом политическом противостоянии и массовом изгнании национальной элиты главным стал конфликт благородных и интеллигентных людей с новой исторической реальностью – большевистской, уничтожавшей всех, в ком сохранились признаки высокой культуры и принципы нравственности. Эпоха насилия и жестокости, спровоцированная революцией, не оставляла этим «прежним» людям – потомственным аристократам, старорежимным ученым, академикам и профессорам, офицерам Белой гвардии, писателям и поэтам, музыкантам и художникам – всем, кто не принял большевистских преобразований, шанса на выживание.

Около 1,5 миллиона русских беженцев вынужденно оказались на чужбине, в иноязычной и инокультурной среде. Русская диаспора была одержима идеей сохранения национальной идентичности и приложила немало усилий к устройству культурно-образовательной инфраструктуры «русского мира» за рубежом: в Германии и Франции, Чехии и Сербии, а также Китае и Турции. Существовали русские издательства, газеты и журналы, гимназии и университеты, профессиональные союзы (самые многочисленные – воинский, шоферский и писательский), праздновались памятные годовщины, связанные с русской культурой.

Объединительную роль по отношению ко всему русскому «расеянию» сыграла именно *литература*. Традиционный для российского общества литературоцентризм оказался еще более влиятельным фактором жизни русских за рубежом: само сохранение эмигрантами «русскости» было бы невозможно без опоры на классическую словесность. В отличие от литературы метрополии литература эмиграции существовала в условиях свободы творчества и слова, отсутствия цензуры. Личная трагедия, пережитая каждым из покинувших родину, не могла не сказаться на мироощущении писателей. Д. Мережковский заявлял, что *русская литература* для потерявших родину – *родина последняя*.

Сохранить традиции русской культуры и уберечь русский язык от той «порчи», которой он, как считали писатели, подвергся в Советской России, стало главной задачей и для эмигрантских политических и издательских организаций. По количеству и разнообразию газетных и журнальных изданий и книжных издательств в 1920-е гг. диаспора значительно опережала метрополию. В Берлине, Париже, Праге, Белграде, Варшаве, Софии, Риге, Ревеле, Выборге, Талине, Харбине и Шанхае появилось множество периодических изданий. К 1925 г. Париж стал культурной столицей русского зарубежья: здесь жили русские писатели, философы, богословы, музыканты, артисты театра и балета. Париж был главным средоточием изданий русской эмиграции. В этом городе выходили русские газеты «Вечернее время», «Дни», «Звено», «Общее дело», «Россия», «Россия и славянство», «Русское время». Самыми известными были «Последние новости» и «Возрождение».

Леворадикальная газета «*Последние новости*» (издатель – лидер партии кадетов П. Н. Милюков) просуществовала с 1920 по 1940 г., выходила два раза в неделю на шести страницах и для многих тысяч читателей была важным источником связи с родной культурой. Издание придерживалось либерально-демократических взглядов, не пропагандировало монархические и реставраторские идеи, отвергая любые формы диктатуры. На литературной странице здесь печатались И. Бунин, Б. Зайцев, А. Куприн, М. Алданов, М. Осоргин, А. Ремизов, Тэффи, В. Сиринов, К. Бальмонт, Саша Черный, Г. Иванов, И. Кнорринг, Д. Кнут, Г. Адамович, А. Бенуа. Главным литературным критиком газеты был Георгий Адамович, театральным – Сергей Волконский, балетным – Андрей Левинсон, художественным – Александр Бенуа.

Консервативно-патриотическая газета «*Возрождение*» (издатели – нефтяной промышленник А. Гукасов, экономист-литератор П. Струве, ли-

дер Белого движения Ю. Семенов) просуществовала с 1925 по 1940 г. Издание занимало непримиримую позицию по отношению к Советской России, а название газеты служило символом мировоззрения русских вне России. Здесь печатались И. Бунин, И. Шмелев, Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Ходасевич, И. Лукаш, А. Карташев, Н. Кульман, А. Амфитеатров, И. Сургучев, князь Г. Трубецкой, А. Яблоновский. Редакция газеты располагалась на самой знаменитой улице – Елисейских Полях; при газете было свое издательство, выпускавшее книги В. Ходасевича, И. Шмелева, Д. Мережковского и других авторов, и несколько книжных магазинов не только в Париже, но и на Лазурном берегу.

Самым влиятельным и престижным стал ежемесячный общественно-политический журнал «Современные записки», основанный в Париже в 1920 г. Вышло 70 номеров, последний из них появился накануне вхождения нацистских войск в Париж. Журнал издавался коллегиально группой членов партии социалистов-революционеров (эсеров). Редакция стремилась привлечь к сотрудничеству авторов, представляющих собой «объективную ценность» в области литературно-художественного творчества и «искания общественного идеала». Все лучшие произведения эмигрантской литературы действительно были опубликованы в «Современных записках» – журнале, который стал еще и символом сплочения русского мира.

В литературном отделе журнала, который возглавляли Ф. Степун и М. Цейтлин, печатались стихи, проза, мемуарные очерки Г. Адамовича, М. Алданова («Бегство», «Ключ», «Пеера»), И. Бунина (стихотворения, проза «Солнечный удар», «Митина любовь», «Жизнь Арсеньева»), Г. Газданова («Вечер у Клэр»), А. Гингера (стихотворения), З. Гиппиус (стихотворения), Г. Гребенщикова (роман «Чураевы»), Б. Зайцева («Золотой узор», «Странное путешествие», «Дом в Пасси»), Вяч. Иванова («Римские сонеты»), Г. Иванова (стихотворения, «Третий Рим»), Ю. Иваска (стихотворения), Д. Кнута (стихотворения), Г. Кузнецовой (стихотворения), А. Куприна («Жанета»), Ю. Мандельштама (стихотворения), Д. Мережковского («Рождение Богов», «Тутанкамон на Крите»), А. Несмелова (стихотворения), М. Осоргина (главы из романов «Сивцев вражек» и «Вольный каменщик»), Н. Оцупа (стихотворения), Б. Поплавского (стихотворения), А. Ремизова (рассказы, очерки, фрагменты), В. Сирина (стихотворения, «Университетская поэма», «Защита Лужина», «Соглядатай», «Подвиг», «Отчаянье», «Приглашение на казнь», «Весна в Фиальте», «Дар», «Посещение музея», «Незавершенный роман»), В. Смоленского (стихотворения), Ф. Степуна («Николай Переслегин»),

Ю. Терапиано (стихотворения), Тэффи (рассказы), В. Ходасевича (стихотворения), М. Цветаевой (стихотворения, пьесы «Фортуна», «Тезей», литературные портреты), Л. Червинской (стихотворения), И. Шмелева («История любовная», «Няня из Москвы»). Издавались статьи о литературе и искусстве, заметки о новых книгах, библиографические обзоры и рецензии наиболее ярких критиков зарубежья, в частности Г. Адамовича, М. Алданова, А. Бема, П. Бишилли, В. Варшавского, В. Вейдле, Г. Газданова, З. Гиппиус, И. Голенищева-Кутузова, Б. Зайцева, Г. Иванова, А. Левинсона, К. Мочульского, П. Муратова, М. Осоргина, Н. Оцупа, Д. Святополка-Мирского, М. Слонима, Ф. Степуна, Г. Федотова, В. Ходасевича, М. Цветаевой, М. Цетлина, Л. Шестова, Б. Шлецера.

При всем различии идеологических платформ в периодике и книгоиздании эмиграции общим оставалась верность всех редакций старорежимной орфографии. Долгое время эмиграция не принимала новой русской орфографии и календарного «нового стиля». Особенно негативно она относилась к советской практике использования аббревиатур и сокращений, внедрения в язык политической терминологии, употребления собирательных конструкций (в частности, активная замена «я» на «мы»). Эти сдвиги воспринимались как симптомы «умирания» языка, превращения живой речи в «машинную» (так, например, определял это явление советский «новояз» А. Ремизов).

Следует заметить, что орфографическая реформа была подготовлена еще в 1912 г. филологами царской Академии наук, а Орфографическая комиссия под руководством Ф. Fortunatova начала свою работу еще в 1903 г. Но поскольку эта реформа была введена в практику советским декретом 1918 г., то эмигрантами она и воспринималась как «большевистская». Верными прежним орфографическим нормам были не только писатели старшего поколения И. Шмелев, Б. Зайцев и И. Бунин, но и «младозэмигранты» В. Набоков и Б. Поплавский.

Особенно дорожила эмиграция буквой **ѣ** (ять), исключенной из русской азбуки. Прежде всего эта буква ассоциировалась с православной верой. Но и другие отмененные литеры – **і** (и десятеричное), **ѣ** (фита), **ѵ** (йжица) – продолжали употребляться в качестве символов подлинной «русскости». В русских школах, организованных диаспорой, буквы заучивались по их «исконным» названиям: аз, буки, веди, глаголь, добро, есть, живете, земля и т. д. Эти названия были прочно укоренены в системе образных ассоциаций русского эмигранта, а потому нередко служили источником символизации в литературных текстах.

## МЕТАЛИТЕРАТУРНОСТЬ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ЭМИГРАЦИИ ПЕРВОЙ «ВОЛНЫ»

Для многих писателей-эмигрантов литература стала единственной подлинной реальностью жизни, она воспринималась как индивидуальное, интимное занятие, отчасти компенсирующее их острую ностальгию. Именно в эмиграции (и благодаря ситуации изгнания) главной темой для многих писателей становится русская классика.

В зарубежье произошло сближение русской *литературной критики и академического литературоведения*: критики Ю. Айхенвальд, Г. Адамович, В. Ходасевич пишут исследовательские работы, а литературоведы К. Мочульский, В. Вейдле, А. Бем, П. Бицилли обратились к критическим статьям. Это сильно повлияло на проявление металитературного анализма как в писательском художественном сознании эмиграции, так и в сознании политиков и идеологов.

Фигура А. С. Пушкина занимала в эмигрантской идеологии центральное место. В социокультурном пространстве русской эмиграции Пушкин становится культовой фигурой, мифологическим знаком. В эмигрантской пушкиниане поэт с самого начала воспринимался как объединяющая идея, символ русской культуры, живущий в сердце каждого изгнанника. Первенство Пушкина определилось еще в празднование 125-летнего юбилея поэта и окончательно закрепилось 100-й годовщиной его смерти. Н. Струве пишет, что эмиграции «необходим был символ, потребность ощутить нечто высшее, что могло бы над партиями соединить эмигрантов между собой и всех их в совокупности с потерянной родиной»<sup>1</sup>.

Для чествования Пушкина в эмиграции была избрана печальная дата – 100-летие со дня смерти поэта. В Париже образовался Пушкинский комитет, который выпустил однодневную газету «Пушкин»<sup>2</sup>. В ней принял участие почти весь цвет литературной и общественной эмиграции, лейтмотивом всех статей стал клич «Живой Пушкин»<sup>3</sup>. Пафосные статьи с созвучными названиями появлялись и ранее: П. Стру-

<sup>1</sup> Струве Н. Русская эмиграция и Пушкин (1987) [Электронный ресурс]. URL://http://ricord.org/history/re/adaptation/15/ (дата обращения: 07.06.2017).

<sup>2</sup> Однодневная газета к 100-летию со дня смерти Пушкина / под ред. проф. Н. К. Кульмана. Париж, 1937.

<sup>3</sup> Милюков П. Живой Пушкин (1837–1937). Историко-биографический очерк. Париж, 1937.

ве «Растущий и живой Пушкин», К. Мочульского «Возрождение Пушкина», К. Зайцева (архимандрита Константина) «Жив ли Пушкин?». Психологически любопытным кажется тот факт, что несмотря на трагический пафос юбилея практически отсутствовали работы о дуэли с Дантесом. Смерть поэта стала фигурой умолчания, поскольку, оплакивая Пушкина, эмигранты оплакивали бы умершую для них Россию.

Наряду с основными проектами, связанными с воссозданием собирательного образа России в книгах воспоминаний, в эмигрантском сообществе возникает идея *заново осмыслить вершины русской литературной классики, создать серию биографических портретов* крупнейших писателей XIX – нач. XX в. В творчестве И. Бунина, И. Шмелева, А. Ремизова и других обнаруживает себя не только тенденция к переосмыслению, «переосвоению» известных стиливых приемов, сюжетов, литературных схем, но и жажда к перевоплощению в образы самих классиков.

И. Тургенев был одним из самых любимых писателей Б. Зайцева, перу которого принадлежит около двух десятков статей о роковой судьбе классика, его стихотворениях в прозе. В книге «Жизнь Тургенева» (1932) Зайцев создал художественный образ религиозно настроенного писателя-мистика, что соответствовало его собственному мировоззрению. Он умиленно пишет о примирении Тургенева с Л. Н. Толстым в Ясной Поляне в 1875 г. Благодушно настроенный Л. Н. Толстой специально проиграл гостю партию в шахматы. О знаменитых тургеневских барских позах ни слова – только смиренность и простота. И фазанов, бекасов и вальдшнепов на прогулке стреляет не заядлый охотник Тургенев, а ласковый Толстой. Закономерно, что автор акцентирует внимание на разговоре о страхе смерти: *«Стали шутить насчет того, кому первому выпадет жребий смерти. Тургенев тоже смеялся. А потом поднял руку и сказал: – Qui craint la mort, lève la main! Никто не понял, кроме Льва Толстого: – Eh bien, moi aussi je ne veux pas mourir»*. Б. Зайцев показывает, с каким смирением принимает Тургенев неотвратимость ухода, как страдает от страшных болей и как в муках дописывает последнюю свою повесть «Клара Милич» о неразделенной любви и мистической связи после смерти. Зайцев не сомневается в подлинности (мазохистской по сути) любви русского писателя к великой певице, искренне верит в миф о том, что именно чувства к Полине Виардо были причиной добровольного изгнания Тургенева.

Участвуя в вышеозначенном проекте, И. Бунин взялся за жизнеписание Л. Н. Толстого. Оказалось, что не только ключевые темы классика (жизнь, любовь и смерть, историческая память, губительная природа страсти), но и многие его художественные приемы, да и сама личность

Толстого были близки Бунину. Исследовав обстоятельства жизни и художественные тексты писателя, прочитав его дневники, а также дневники Софьи Толстой и многочисленные воспоминания современников, Бунин создал в книге «Освобождение Толстого» (1937) яркую, хотя и во многом пристрастную, подчеркнута «персональную» версию образа писателя, нарисовал творческий портрет «своего Толстого».

И. Бунин настойчиво выстраивает авторефлексивные проекции: появление на свет в родовом имении, дворянский статус и тот факт, что Толстой не окончил университет, а сам он – гимназию. Два раза зеркально упомянут мотив знакомства отца Бунина с Толстым в ходе севастопольской кампании, хотя факт этот биографами Бунина не подтверждается. В походе и статьи Толстого Бунин замечает нечто общее со своим отцом, и даже «очень большие уши» и «бугры бровных дуг» над «волчьими глазами» кажутся ему хорошо знакомыми. И. Бунин внимательно рассматривает художественные портреты Толстого, отмечает, как он одет (как барин, шеголь, помещик), подмечает непринужденные позы, на одном из портретов у писателя в руке папироса. Вспомним, что сам Бунин очень любил фотографироваться – в шляпе, с тростью, в плаще. Бунин, признававшийся, что «плакал, пища конец» рассказа «Господин из Сан-Франциско», отмечал, что и Толстой «мог в любую минуту вдруг горячо и умиленно заплакать».

Вот пример художественного переноса Буниным особенностей своего психотипа на Л. Н. Толстого, как известно, выразившего эмоции при помощи обценной лексики. Ссылаясь на воспоминания анонима, знавшего Толстого, Бунин пишет: «Вообще Толстого нельзя было причислить к таким людям, у которых язык не поворачивается сказать грубое слово. Он и глубоким стариком, рассказывая какой-нибудь анекдот при дамах, способен был свободно произносить такие слова, которые обычно говорят только обиняком. Горький при первом знакомстве с Толстым даже обиделся, полагая, что это для него, для пролетария, Толстой говорил таким языком. Горький обиделся напрасно. Толстой, передавая, например, мужицкую речь, не стеснялся иногда самых грубых выражений и при всяких собеседниках»<sup>1</sup>.

Подлинная жизнь художника открывалась большинству писателей-эмигрантов не столько в сплетении социально-бытовых реалий, сколько в глубинных тематических узорах его творчества. В этом отношении показательна позиция В. Ходасевича, который настаивал на глубинном скрытом автобиографизме пушкинского наследия, считая, что поэзия

---

<sup>1</sup> Бунин И. А. Освобождение Толстого. Paris, 1937. С. 57.

есть «проекция человеческого пути»<sup>1</sup>. В серии пушкиноведческих статей он высказал предположения об автореминисцентной природе некоторых сюжетов и мотивов произведений Пушкина. В пушкинских художественных приемах и образах (многие из них были унаследованы самим Ходасевичем) В. Ходасевич видел отражение внутреннего мира художника, поскольку и в его собственной поэзии мотивы и образы «просвечивали» жизненными «черновиками». Хотя многолетняя работа над жизнеописанием Пушкина осталась незавершенной, в ее фрагментах отчетливо проступают элементы «автопортрета»: в некоторых гранях образа Пушкина поэт-эмигрант невольно запечатлел собственные «отражения». Кстати, В. Ходасевич демонстративно отказался участвовать в пушкинском юбилее: «...ни в каких заседаниях, собраниях, концертах, ни в каких «пушкинских» номерах газет и журналов не участвую, – писал он, – ибо нет моих сил преодолеть отвращение к эмигрантской пошлятине, разведенной вокруг Пушкина»<sup>2</sup> (письмо Альфреду Бему, 4 февраля 1937 г.).

И. Шмелев считал себя прямым наследником Ф. М. Достоевского. Он активно развивал тему маленького человека, продолжал мотивы преступления и наказания, вины и расплаты (напомним, что Шмелев был профессиональным юристом). Он перенял журналистский пафос классика и даже спроецировал на собственную персону некоторые черты личности писателя-пророка, что особенно ощутимо в его незаконченном романе «Пути небесные» и в очерке «О Достоевском», написанном как предисловие к изданию романа «Идиот». В Пушкинские дни в 1937 г. в Париже Шмелев выступал с докладами на торжественных заседаниях, копируя стиль и пафос речи Достоевского на открытии памятника Пушкину в Москве в 1881 г. Сам он, вспоминая свои страстные высказывания, проводил такую историческую параллель: «Такая же – почти – “ошибка” Достоевского (о, не смею равняться! (8 VI 1880)! – раскалил, оглушил, унес, воз-нес! и – быстро пришли в себя... и подивилсь: “что за наважденье!..”»<sup>3</sup>

Стилевой профиль позднего Шмелева действительно напоминает Достоевского: та же славянофильская закваска, тот же библейский

<sup>1</sup> Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. С. 119.

<sup>2</sup> Цит. по: Толстой И. Ненужный Пушкин. История одного письма Владислава Ходасевича [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rulife.ru/old/mode/article/442/> (дата обращения: 22.06.2016).

<sup>3</sup> Ильин И. А., Шмелев И. С. Переписка двух Иванов : в 3 т. / сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М., 2000. Т. 3. С. 143.

текст в качестве сюжетных скреп, те же пророческие пассажи. В сознании Шмелева писатель-пророк символизировал русскую культуру, был одним из ее национальных архетипов. Однако главным архетипом у Шмелева (купца по происхождению) была русская кухня.

Книгу о Достоевском И. Шмелев так и не дописал. Собрал материал, написал несколько статей и много-много писем друзьям о своей вдохновенной работе над ней. Например, о преждевременной смерти Достоевского он пишет на языке гастрономической образности: «Какой страстный, ре-жу-щий ум! Какой... зонд! Как много читал! Подумать: умер в 60 лет! Что бы натворил!.. Ведь все – заготовка была, а “к столу” – то обеда так и не подал: все еще было в кухне! Ему, может быть и легко, повару-то... знает сыть-вкус (и как будет перевариваться), а “господа” (читатели) – обижены... судьбой и кончиной повара. Все его творчество – толькостря, гениальная... еще не вылит “пломбир” в форму, еще только большие соусы, а... отбивные еще ждут плиты...»<sup>1</sup>

А. Ремизова в тот проект не пригласили. За ним закрепилась репутация загадочного «писателя не для всех» с очень сложным стилистическим почерком. Однако именно ему было предназначено написать новую версию истории русской литературы в книге «Огонь вещей: сны и предсонье» (Париж, 1954). Основная ее идея: в мире литературы главный творческий жест – принятие даров и передача преумноженного наследия другим. Первое эссе в этой книге так и называется – «Дар Пушкина». Получается, что литература – это своеобразная эстафета культурной памяти.

Сам Ремизов считал себя главным литературным наследником Н. В. Гоголя. Он находил в судьбе и творчестве классика собственные отражения. В прозе Ремизова не случайно возник гоголевский демонически окрашенный, недружелюбный Петербург. Своеобразным ответом Ремизова-москвича на петербургское «гостеприимство» явилась серия эссе, где в образах «бесов» выведены представители литературно-художественной и театральной богемы Петербурга и игра в обезьянью палату со своей тайной символикой.

В эмигрантской критике гоголевское самоопределение было свойственно не только Ремизову, но и представителю младшего поколения В. Набокову: «Два современных русских писателя, друг другу всем противоположные и, насколько мне известно, отнюдь не склонные к взаимно высокой оценке – Набоков-Сирин и Ремизов, – оба выделяют Гоголя

<sup>1</sup>Ильин И. А., Шмелев И. С. Переписка двух Иванов. Т. 3. С. 143.

и от него ведут свою родословную»<sup>1</sup>. Оба писателя-эмигранта создали свои литературно-художественные книги о Гоголе. В 1920–40-е гг. Ремизов писал эссе о Гоголе, печатал их в эмигрантских изданиях, позже металитературный цикл о Гоголе войдет в книгу «Огонь вещей. Сны и предсонье». В начале 1940-х гг. В. Набоков напишет на английском языке произведение «Nikolai Gogol» (1944). Главное, что роднит две эти книги, – стремление раскрыть потенциальные возможности смысловой трансформации мотивов и образов Н. В. Гоголя, отрешаясь от историко-литературных стереотипов.

Металитературность в первой половине XX в. вообще, особенно в эмигрантском ее крыле, становится еще одним (помимо традиционных – метода, стиля, жанра) законом искусства. Он проявлялся в стремлении «подключиться» к уже существующим в культуре формам, моделям и типам и обнаруживал себя в тенденции к переосмыслению, «переосвоению» известных стиливых приемов, сюжетов, литературных схем и в жажде перевоплощения в образы самих классиков.

## **МЕМУАРНАЯ ПРОЗА КАК ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН**

Мемуарная проза – одна из важнейших особенностей литературного процесса русской эмиграции первой «волны». С одной стороны, мемуары – разновидность документальных жанров, а с другой – это проза, в которой соединяются элементы лирической повести, биографического повествования, литературного портрета. В мемуарной прозе личности повествователя и героев текста прочитываются в контексте культурно-исторических, идеологических, творческих обстоятельств, в которых они создавались. Мемуарная проза по-своему и с необычайной искренностью, глубиной раскрывает глобальные темы, связанные с русской историей и революцией.

Огромный пласт представлен мемуарами профессиональных писателей русской эмиграции первой «волны». Как правило, писательские воспоминания связаны с мифотворческими установками, с желанием придать мемуарам художественную убедительность в ущерб исторической достоверности. Таковы воспоминания Г. Адамовича «Сомнения и надежды», литературные портреты В. Ходасевича «Перед

---

<sup>1</sup> Адамович Г. Одиночество и Свобода: литературно-критические статьи. СПб., 1993. С. 101.

зеркалом», «Некрополь» и «Петербургские зимы» Г. Иванова, воспоминания об эпохе Серебряного века в эмиграции Н. Берберовой «Курсив мой», мемуарные зарисовки Б. Зайцева «Москва», «Далекое», «Странник (Дневник 1925–1929 гг.)», книги А. Куприна «Купол Св. Исакия Далматского» и «Хроника событий глазами белого офицера, писателя, журналиста», Тэффи «Моя летопись», И. Шмелева «Воспоминания. Родное. Про нашу Россию», М. Осоргина «В тихом местечке Франции. Письма о незначительном», Дон-Аминадо «Поезд на третьем пути», А. Седых «Далекое, близкое», Р. Гуль «Я унес Россию».

Иногда воспоминания писателей содержат следы конфабуляции или пронизаны профессиональными обидами, как, например, в книге И. Бунина «Воспоминания», где довольно экспрессивные оценки даны модернистам («истерики», «юроды», «помешанные»). Нельзя забывать о том, что, когда мемуарный текст пишется профессиональным писателем, в нем неизбежны художественные украшения и творческие вымыслы. Таковы «Дневники» и «Живые лица» З. Гиппиус, «Воспоминания о современниках» М. Цветаевой, «В поисках Набокова. Отражения» З. Шаховской, «На Парнасе Серебряного века» С. Маковского, «Поля Елисейские» В. Яновского, «Записки писателя» М. Арцыбашева, «Незамеченное поколение» В. Варшавского.

Отдельную группу составляют металитературные воспоминания А. Ремизова о современниках: книга о Василии Розанове «Кукха: розановы письма», ряд мемуарно-художественных эссе «Послушный самокей» (о М. Кузмине), «Центурион» (об И. Шмелеве), «К Звездам» (об А. Блоке) и др.

Особый пласт составляют воспоминания об известных деятелях эпохи, написанные их близкими: В. Муромцевой-Буниной «Жизнь Бунина» (1958), Г. Кузнецовой «Грасский дневник» (1967), А. Бахрахом «Бунин в халате» (1979), С. Лифарём «Дягилев и с Дягилевым» (1939), В. Андреевым «Детство. Повесть об отце» (1938). В. Злобин, близкий друг и личный секретарь Мережковских, пишет мемуары «Тяжелая душа» (1970), А. Тыркова-Вильямс – «То, чего больше не будет» (1952), С. Минцдова – «Далекое дни» (1925), Н. Резникова – «Огненная память. Воспоминания о Ремизове» (1986).

В период эмиграции над мемуарными произведениями работали непрофессиональные писатели: художники – М. Шагал «Моя жизнь», А. Бенуа «Мои воспоминания»; философы – Н. Бердяев «Самопознание. Опыт философской автобиографии» (1949), Ф. Степун «Встречи: Достоевский – Л. Толстой – Бунин – Зайцев – В. Иванов – Белый – Ле-

онов» (Мюнхен, 1962), И. Ильин «Одинокий художник»; историки – А. Кизеветтер «На рубеже двух столетий: Воспоминания 1881–1914» (Прага, 1929), П. Милюков «Воспоминания (1859–1917)» (Нью-Йорк, 1955); военачальники – П. Краснов «На внутреннем фронте», «Все великое войско Донское» (в архивах), А. Деникин «Очерки русской смуты» (Париж, 1921), П. Врангель «Записки» (Париж, 1928); общественные деятели – Б. Савинков, В. Шульгин, П. Струве. В. Варшавский; религиозные мыслители – С. Булгаков, А. Карсавин, Н. Трубецкой, С. Франк.

В основном эмигрантские мемуары посвящены теме распада Российской империи, революции и гражданской войны. Писатели выразили свою боль утраты Родины, обострившую национальные чувства. Общая черта мемуаров – ностальгическая ретроспекция, взгляд автора в прошлое, при котором создается обратная перспектива времени.

Мемуарное наследие литературы русского зарубежья – одна из ярчайших страниц в истории мировой литературы. Она – важное свидетельство трагической эпохи начала XX в., запечатленной достоверно, но в то же время субъективно. Этим и обусловлено признание мемуаров самостоятельной жанровой сферой, обладающей устойчивыми стилевыми признаками и принципами поэтики.

## **АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФЕНОМЕН**

**В** литературе русского зарубежья совершенно четко проявляется доминирование автобиографического жанра. Для прозаиков как старшего, так и младшего поколения оказались глобальными проблема реставрации утраченного рая минувшей жизни и своеобразное воскрешение в слове всех явлений прошлого, безвозвратно канувших в небытие. Принципиальное отличие автобиографической прозы от мемуарной в том, что на первый план выходит сам процесс становления и эволюции творческой личности. Важными являются не столько конкретные исторические условия – революция и ее причины, гражданская война и ее последствия, эмиграция и ее итог, – сколько индивидуальные функции памяти и личный опыт восприятия. Повествование основано на рефлексивной трансформации переживаний, формировании художественной картины прошлого.

Национально-религиозная модель прошлого воссоздана в романах И. Шмелева «Лето Господне» и «Богомолье» и автобиографической тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба», «Тишина», «Юность»,

«Древо жизни». Культура русского православия становится главным источником вдохновения для писателей. Особенность таких произведений – духовная устремленность автобиографического героя, отражение сложного пути к нравственному совершенствованию. Повествование строится на соотнесенности внутренних качеств героя с православным кодом. Поэтика этих романов включает и традиционные автобиографические элементы: воспоминание о доме, семье, об этнографических особенностях быта, воссоздание достоверной картины исторического прошлого конкретного локуса.

Феноменологическая модель автобиографической прозы проявилась в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева». Здесь акцент сделан не на музейном коллекционировании ушедших форм жизни, а на выявлении индивидуальной неповторимости творческой памяти. Функция памяти для писателей этой ориентации заключается не в пассивном «удержании» или «отражении» прошлого, а в конструировании новой реальности, существующей в феноменологическом пространстве.

Металитературная автобиографическая модель проступает в творчестве А. Ремизова. В своей книге воспоминаний «Подстриженными глазами», вышедшей с подзаголовком «Книга узлов и закрут памяти», писатель отдал предпочтение лирическим способам композиционной организации текста – лейтмотивам и ритмизации. Автор выбирает какой-либо метафорический образ, связанный с русской литературой и определяющий логику развертывания воспоминания. Именно метафора «узлы и закруты памяти» становится организующим композиционным принципом книги. В эмигрантский период Ремизов в цикле автобиографических книг («Иверень», «Взвихренная Русь», «Учитель музыки», «Петербургский буерак») создает легенду о русском писателе-эмигранте и окружает ее множеством металитературных эссе о классиках и художниках-современниках, создавая тем самым альтернативную историю развития русской литературы.

Книга В. Набокова «Другие берега» (Нью-Йорк, 1954) (англоязычный вариант автобиографии – «Speak, Memory» (Лондон, 1951)) является самой сложной по стилю и смыслу во всем автобиографическом эмигрантском дискурсе. Она воспринимается и как развернутый комментарий к истории русской литературы, и как автокомментарий. Писатель раскрывает истоки своей творческой памяти, прослеживая сложный узор образов семейной и литературной генеалогии: Набоков видит особый «узор судьбы» в реализовавшихся в его жизни литературных сюжетах.

В целом проза русских эмигрантов обнаружила ряд характерных тенденций.

В творчестве писателей, ранее принадлежащих к разным эстетическим системам, прослеживается тенденция к *художественному синтезу реализма и модернизма*. Например, в прозе реалистов И. Бунина и И. Шмелева появляются элементы экспрессионистской эстетики и символизации, наблюдаются отход от бытописания, мифопоэтизация. В прозе модернистов А. Ремизова, Г. Иванова и В. Ходасевича ощущается не свойственная им ранее конкретно обозначенная историческая основа.

Высокая степень *политической ангажированности* писателей зарубежья привела к бурному развитию публицистических жанров (открытое письмо, воззвание, программная статья, актуальный комментарий, полемическое эссе) в творчестве Д. Мережковского, И. Шмелева, И. Бунина, З. Гиппиус, А. Куприна, Н. Бердяева, И. Ильина. Авторы обращались к историософским размышлениям о судьбе России, исследованиям социокультурных истоков большевизма и определению задач эмиграции. Большинство из них открыто выражали желание активно бороться с большевиками (И. Шмелев, А. Куприн, М. Арцыбашев, Б. Савинков, П. Краснов, З. Гиппиус, Д. Мережковский).

В прозе эмиграции особое положение начинает занимать *историческая романистика*, вызванная к жизни как реакция на исторический катаклизм. Проблемно-тематический спектр эмигрантской исторической прозы чрезвычайно широк: от становления российской государственности и зарождения Российской империи до череды революционных процессов и ее гибели. Писатели находили похожие «маршруты» в европейской истории или искали зарождение современных конфликтов в древности: М. Алданов с рассказами «Девятое термидора» (1923) и «Чертов мост» (1923), повестью «Святая Елена, маленький остров» (1932), трилогией «Ключ» (1930), «Бегство» (1932), «Пещера» (1936); Д. Мережковский с серией египетских романов «Рождение богов. Тутанкамон на Крите», «Мессия». Н. Берберова в романах «Железная женщина» и «Люди и ложи» художественно исследует влияние масонских организаций на ход истории. Р. Гуль развивает тему оправдания терроризма в исторических романах «Генерал Бо», «Скиф», а Б. Савинков (В. Ропшин) в романах «Конь бледный», «Конь вороной» дает романтическую версию русского террора.

В эмигрантской литературе первой «волны» *обозначился яркий эстетический феномен – литературное творчество младоэмигрантов*. Мла-

доэмигранты (наряду с таким названием существует несколько самоопределений: «незамеченное поколение» (В. Варшавский), поколение «отчужденных» (З. Шаховская), поколение «из пролета эпох» (Г. Газданов), поколение «обнаженной совести» (Ю. Терапиано)) представляют собой особую экзистенциальную ветвь эмигрантской литературы. Такие писатели, как В. Набоков, Г. Газданов, Б. Поплавский, Ю. Фельзен, В. Яновский, Н. Берберова, Г. Иванов, Ю. Терапиано, В. Смоленский, Д. Кнут и другие, помимо традиций русской классики, активно усваивали западноевропейские литературные традиции М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафки.

У одних младоэмигрантов героем произведений становится личность, лишенная социальной и этнокультурной конкретности, автор стремится к демифологизации реальности, дегероизации прошлого, глубинной саморазрушительной интроспекции. Это младоэмигрантская «литература отчаяния», к которой можно отнести творчество Г. Иванова, особенно книгу «Распад атома» (1938), участников поэтической группы «Парижская нота»<sup>1</sup> с их литературным аскетизмом и предельной искренностью самовыражения, прозу Б. Поплавского «Аполлон Безобразов», «Домой с небес» и неоконченный роман «Апокалипсис Терезы», творчество молодых поэтов первой «волны», печатавшихся в парижском журнале «Числа», – С. Шаршуна, Ю. Фельзена. В произведениях этих авторов звучат мотивы гибельности и призрачности мира, экзистенциального отчаяния, самоотречения.

Другие представители молодого поколения эмигрантских писателей отстаивали идею внутренней свободы художника, идею его независимости от гибельных влияний эпохи – это В. Набоков, Г. Газданов, В. Ходасевич, М. Цветаева. Они признавали самоценность искусства, обращались к эстетическим ресурсам русской и мировой классики; им были свойственны видение мира в калейдоскопе эстетических реакций, разнообразие приемов в поэзии и прозе и, главное, понимание литературы как феномена языка.

В младоэмигрантском крыле существовала женская экзистенциальная проза как альтернатива авангардным и «невоплощенным» поискам молодых прозаиков «литературы отчаяния» – Н. Берберова, И. Одоевцева, Г. Кузнецова.

---

<sup>1</sup> Автором названия группы «Парижская нота» обычно считают Б. Поплавского, но в литературно-критический оборот оно было введено в начале 1927 г. именно Г. Адамовичем (Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940) : в 2 т. / под ред. А. Н. Николюкина. М., 1997. Т. 2, ч. 2. С. 160).

---

**Алексей Михайлович РЕМИЗОВ  
(1877–1957)**

---

**ТВОРЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ,  
ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ДИАПАЗОН,  
ТЕМАТИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР**

**В** августе 1921 г. А. М. Ремизов вместе с женой покинул Петроград. Временное удостоверение на выезд из РСФСР он получил с большим трудом благодаря помощи М. Горького и наркома просвещения А. Луначарского, с которым Ремизова связывали годы политической ссылки. В нем указывалась цель поездки за границу: «...для поправки здоровья и приведения в порядок своих литературных дел». Сначала писатель жил в Берлине и надеялся на возвращение в Россию. Однако с ноября 1923 г. он переехал в Париж, где прожил 34 года.

До эмиграции Алексей Михайлович Ремизов был одним из теоретиков мифопоэтического символизма и нового театра мистерий, являлся искусным переводчиком европейских модернистов и автором ярких стилизаций и художественных произведений со сложной жанрово-стилевой природой. В эмиграции же Ремизов был известен французской интеллектуальной элите по стилизациям средневековых легенд, сюрреалистическим снотворческим и графическим опытам. Всю свою жизнь писатель последовательно переосмыслил судьбу русской литературы, рассуждал о психологии творчества художника, конструировал собирательный образ русского писателя-эмигранта со множеством масок. Вся русская диаспора знала Ремизова как блестящего артиста и теща классики, а также создателя незабываемых мистификаций. За долгую жизнь он опубликовал более 80 книг, из них около 45 (а это несравнимо больше, чем у других эмигрантских писателей) вышло в эмиграции, и в основном на средства меценатствующих друзей.

Оригинальность творческого метода А. М. Ремизова, по-своему синтезирующего принципы и приемы реализма, символизма, экспрессионизма и даже сюрреализма, заключается в модернизации архаики. По многим художественным параметрам писатель сопоставим с такими признанными авторами первого ряда, как Дж. Джойс, М. Пруст, В. Набоков, И. Бунин. О многогранности и сложности творчества Ремизова в свое время писал Д. Святополк-Мирский, отмечая, что «вся русская традиция – от мифологии языческих времен и русифицированных форм византийского христианства до Гоголя, Достоевского и Лескова – была впитана и ассимилирована Ремизовым»<sup>1</sup>.

Одна из сторон многогранного ремизовского творчества связана с интерпретациями образов древнерусской литературы и народной мифологии. Это оригинальные переработки житийных и фольклорных текстов<sup>2</sup>: «Звезда надзвездная» (1928), «Сказки русского народа» (1923), «Звенигород окликанный» (1924), «Три серпа. Московские любимые легенды» (1927) и, наконец, «Образ Николая Чудотворца. Алатырь – камень русской веры» (1931). Ремизов создает свои книги на основе агиографических источников, рукописных житий, апокрифов, старообрядческих молитвенников, фольклорных песен и приходит к выводу, что народная религиозность и сказочное чудо почти неразличимы.

В эмиграции А. М. Ремизов почти треть века посвятил кропотливому любовному «перечитыванию» произведений европейской и русской средневековой литературы и созданию стилизаций «Повесть о двух зверях. Ихнелат» (1950), «Бесноватые: Савва Грудцын и Соломония» (1951), «Мелюзина и Брунцвик» (1952), «Повесть о Петре и Февронии Муромских» (1971). Изначально он адресовал свои тексты не столько «рядовому читателю», сколько «специализированной» аудитории – читателям-исследователям, среди которых могли быть фольклористы, медиевисты, историки и теоретики литературы, надеясь, что они найдут богатый материал для анализа.

Алексей Михайлович Ремизов всегда испытывал непреодолимое желание приблизить прозу к стиховой упорядоченности. Он начинал свой литературный путь с переводов польских поэтов и пробовал себя в поэзии, а позже стыдливо уклонялся от классической силлаботони-

<sup>1</sup> *Mirsky D. S. A History of Russian Literature. London, 1986. P. 478.*

<sup>2</sup> Немалую роль в этом сыграла супруга писателя С. Ремизова-Довгелло, специалист по славянской палеографии, преподаватель Парижской школы восточных языков.

ки, подчеркивая увлеченность пограничными жанрово-видовыми формами – стилизациями молитв, духовных стихов, апокрифов и фольклорных былинных форм. Стихоподобная ритмизация была ощутима в ранних произведениях – «Посолонь» (1907), «Лимонарь» (1907), «К морю-Океану» (1909), находящиеся на стыке прозы и поэзии. Ремизовская панихидная гимнография достигла апогея в стилизации «Слово о гибели земли русской» (1917). Подобно средневековому автору, оплакивающему Древнюю Русь, оккупированную азиатскими ордами, писатель скорбит о гибели России под игом красного (большевистского) нашествия. В эмиграции Ремизов создает ряд произведений, написанных ритмизованной стихопрозой.

Книга об «апокалиптических бурях» русской революции и гражданской войны *«Взвихренная Русь»* (1927) стала визитной карточкой писателя на долгие годы. К. Мочульский – литературовед, профессор Сорбонны – считал, что это лучшая книга о «глухой ночи России». О страшной катастрофе Ремизову удалось написать «так, чтобы читающий – не умом, а сердцем, всем своим телом – пережил странную тяготу и томление и не отрекся от духа»<sup>1</sup>. М. Осоргин писал: «Рассказать книгу Ремизова невозможно. Тому, кто ее только перелистает, она покажется набором мелких рассказиков, сценок, чудачеств, отступлений, случайных записей, неправдоподобных снов, пестрящих подлинными именами. Время от времени тон бытовой повести или нарочитого гаерства переходит в неожиданную, высокую, как бы даже преувеличенную лирику и вновь завершается какой-то заметкой, годной для газетного отдела курьезов и анекдотов. Нужно привыкнуть к письму Ремизова, чтобы прежде, чем дойдешь до последней умиротворяющей страницы, где-то на полустроке, внезапно – но с полной ясностью – понять, что вся эта суэта манеры, вся эта неслитая смесь быта и бытия, бодрствования и сна, крови и анекдота, великого горя и мизерных радостей, – все это и есть олицетворение взвихренной России, той самой, которую мы воочию видели и к горю которой приобшились»<sup>2</sup>.

Работа над книгой была начата еще в 1917 г. и продолжалась вплоть до ее выхода в свет в 1927 г. Начало ей положила публицистическая деятельность писателя. С конца 1917 по 1918 г. Ремизов активно пу-

<sup>1</sup> Мочульский К. Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты / сост. С. Р. Федякин. Томск, 1999. С. 282–283. (Впервые статья была опубликована в журнале «Звено» 10 апреля 1927 г. № 219.)

<sup>2</sup> Осоргин М. А. М. Ремизов. Взвихренная Русь. Изд. «Таир», Париж, 1927 // Соврем. зап. 1927. Кн. 31. С. 453–454.

бликовал в эсеровских газетах «Воля страны», «Дело народа», «Новая простая газета» политические по содержанию тексты, закамуфлированные под притчи и сказки. Позже в переработанном виде эти публикации войдут в книгу «Взвихренная Русь». Покидая Россию, писатель увозил свой «Дневник» и ряд оставшихся неизданными произведений, тексты, связанные с литературной игрой «Обезьянья великая и вольная палата», – все это также станет монтажными деталями книги «Взвихренная Русь».

Литературоведы неоднократно пытались определить жанр этого произведения – документально-историческая хроника, мемуары, автобиографический роман, новая эпопея XX в. Первоначальное авторское определение жанра – «временник» – отсылает к «Временнику» летописца дьяка Ивана Тимофеева, изложившего в мемуарных записках историю «смутного времени» между царствованиями Рюриковичей и Романовых. Ремизову важно подчеркнуть свою летописную ипостась, поэтому он придает книге характер дневниковых записей. Еще одним источником для писателя послужили научные труды С. Платонова «Очерки по истории Смуты в Московском государстве XVI–XVII вв.» (1899) и «Древнерусские сказания и повести о Смутном времени XVII века как исторический источник» (1913). Алексей Михайлович считал 1917 г. началом Смутного времени и оба переворота (февральский и октябрьский) – роковой манипуляцией преступной группы над темным народом. Октябрь 1917 г. сравнивался им с крестьянскими восстаниями Болотникова, за которыми последовала череда самозванцев.

А. Лавров назвал «Взвихренную Русь» символистским романом-коллажем: «Для Ремизова, однако, все эти “подклейки”, “вставки” и прочие приметы коллажного повествования – наиболее адекватная форма творческой самореализации; в предпочтении “мозаичного” изложения линий по-дискурсивному на свой лад сказывается исконная принадлежность писателя к символистской культуре и символистским философско-эстетическим приоритетам. Представление о мире как средоточии символических соответствий, ставшее краеугольным конструктивным принципом символистской эстетики, на материале ремизовского творчества откликается, в частности, отмеченными композиционными приемами, тем методом соположения разнородных эстетических феноменов, который позволяет выявить между этими феноменами “тонкие властительные связи” (Валерий Брюсов, “Сонет

к форме”, 1895) и который наиболее наглядно раскрывается во “Взвихренной Руси”»<sup>1</sup>.

А. М. Ремизов как символист создает текст книги, используя технику лейтмотивов. Одним из них является лейтмотив вихря, в головокружительных взвихах которого закружилась послереволюционная Россия-Русь: «Это вихрь! на Руси крутит огненный вихрь. В вихре сор, в вихре пыль, в вихре смрад». Лейтмотив вихря отражается и в стиле книги. Революционные вопли толпы о вихрях враждебных из «Варшавянки» взрывают мелодическую тональность ритмизованных лирических монологов. Вот один из них: «Одно хочу я, раз уж такая доля и я застигнут бурей, и я, беззащитный, брошенный среди беспощадной бури, я хочу под гром грозы и гремящие вихри, сам, как вихрь, наперекор... <...> ...Я хочу этой же самой жизни, через все ее тысячекратные громы под хлест и удары в отдар – прокукурекать петухом». Почти так же, как в поэме А. Блока «Двенадцать», кроваво-снежная вьюга задает фоновую акустику «взвихренности» книги. Последняя поэма А. Блока, созданная им в состоянии тяжелой болезни, получает от Ремизова показательную характеристику: «Двенадцать» – это «вихревая песня взбаламутившейся вздыбившейся России».

Ужас охватывает автора при виде революционной толпы: «Я прошел до Казанского собора, а с улиц вылезали и ползли мне навстречу – лица необычные: перекошенные, передернутые, сухие, колчепыги, завитнашки, – это ли обида выползала из своих скрытий, углов и норей – сползались придушенные и придавленные – обида выходила со своей горечью творить суд непосужаемый».

Еще один лейтмотив – гибель прежнего мироустройства в конкретном бытовом проявлении и в бытийственном контексте. Подробные картины разрухи – отключение электричества, замерзшие трубы в уборной, затопления или отсутствие воды на верхних этажах – передают чувство бытовой беспомощности автора. Характерные приметы постреволюционных лет: голод, длинные очереди за хлебом, дровами, керосином, спекуляция и преступность – все это усиливает бытовую и бытийственную авторскую неприкаянность. «День кончился – су-

<sup>1</sup> Лавров А. В. «Взвихренная Русь» А. М. Ремизова: символистский роман-коллаж // Собр. соч. : в 10 т. / А. М. Ремизов ; под ред. А. М. Грачевой. М., 2000–2002. Т. 5 : Взвихренная Русь / подгот. текста, послесл., коммент., прил. А. В. Лаврова, А. М. Грачевой, О. Р. Обатниной ; Ин-т рус. лит. (Пушк. дом) РАН. М., 2000. С. 546.

толка и бестолковщина! день – наполненный голодными порываниями и самыми хитрыми изобретениями добыть какую-нибудь снедь; день – кружащийся между службой, стоянием в очередях, ожиданием и жалким обедом. А когда-то я не думал о насыщении. Странно подумать, что это было когда-то. И странно думать, что я еще жив», – пишет А. М. Ремизов.

Писатель страстно увлекался графикой, интересовался техникой коллажа, которая была популярна в 1930-е гг. в Париже. При его жизни даже состоялась персональная выставка Ремизова-художника – в 1934 г. в Чехословакии, после чего о работах писателя положительно отозвались М. Шагал и П. Пикассо. Ремизов обратился к жанру рукописных книг-альбомов – серии рисунков. Их оценили М. Ларионов, Н. Гончарова, В. Кандинский, М. Добужинский. Ю. Анненков писал о Ремизове: «...полудетские, полузаумные графически фантазмагории, удивлявшие меня игрушечность при глубоком мастерстве. Он рисовал замечательно и диковинно»<sup>1</sup>.

На выставке «Алексей Ремизов. Возвращение», которая проходила в 2014 г. в московском Манеже, были представлены ремизовские коллажи. После пристального рассмотрения композиций из лоскутков шелка, обрезков фольги и осколков стекла становятся понятными замысел и композиционное устройство многих произведений писателя. Коллажи, называемые Ремизовым «конструкции», составлены из кусочков различных, порой самых «нерифмуемых», материалов – обертки, этикетки, упаковочная бумага, ткани, краски, тушь, стекло – и все это склеено (отсюда и название от фр. *coller* – приклеивание) в причудливой фантастической композиции.

Подобно этой технике, в книге «Взвихренная Русь» эпизоды, связанные с реальными событиями революционных лет, переплетены с полностью вымышленными или перелицованными классическими сюжетами. Например, фрагмент о красноармейце, притворившемся домработницей Катей, переключается с сюжетом пушкинской поэмы «Домик в Коломне» о том, как влюбленный герой под видом домработницы поселился в доме Параша. После октябрьского переворота просилась на службу к писателю странная домработница, она показала финский паспорт, умоляла принять. Приняли. Вскоре выяснилось, что женщина не умела ни приготовить, ни убраться, но зато сильными руками легко колоча дрова и выстаивала длинные очереди за хле-

<sup>1</sup> Анненков Ю. Дневник моих встреч. М., 2005. С. 45.

бом. Даже как-то дверь огромную приволокла и распилила ее на дрова. После ее бегства обнаруживается в доме забытый томик Пушкина, который по вечерам читала «домработница Катя».

В книге «Взвихренная Русь» сюрреалистические видения сочетаются с легендами и притчами, описаниями картин и икон. «На Святках смотрел картину Петрова-Водкина: большая, в полстены, изображен окоп, – вышли, идут. Лица все знакомые, их увидишь и без окопа, всякие, и благообразные, и зверские, и остекленевшие, а один вскочил, щеки надуты, видно хлыстом погнали, с перепугу ничего не понимает, а посередке Андрей Белый – подстреленный! Но не в этом суть картины, не в лицах, не в глазах, а в земле и небе. Эту землю и это небо видит подстреленный, от которого душа отлетает, и ноги его чуть от земли, как на иконах пишут. Я смотрел на картину и думал: Что за небо такое голубое? Что за земля такая черная и такая зеленая неправдашняя?» – так Ремизов воспринимает картину К. Петрова-Водкина «На линии огня», где изображены идущие в атаку красноармейцы. Писатель подчеркивает иконографическую технику художника: легкость и прозрачность центрального образа, иконографические цвета и краски. А далее автор переходит к описанию иконы: «Есть старинный образ – Три московских чудотворца<sup>1</sup>, – стоят они наги, а перед ними Москва-река течет, а за рекой московский Кремль с башнями, а направо вверх Троица, а осеняет чудотворцев дубрава. Да эта самая дубрава, она и тут на картине – это мать пустыня, огненная мать-пустыня с небом нездешним и зеленой землей». Московскими чудотворцами называют почитаемых святых – юродивого Максима, Василия Блаженного, юродивого Иоанна, прозванного Большой колпак. Все эти юродивые появились в Москве в тяжелейшие и мрачные исторические времена: Максим – в разгар татарского ига в начале XV в., Василий Блаженный – в эпоху Ивана Грозного, а Иоанн (Большой колпак) – в Смуту. Автор «Взвихренной Руси» считает себя свидетелем еще одной русской катастрофы и надеется, что святые чудотворцы спасут Русь. Вспомним, что одна из его авторских масок – маска юродивого – связана с пониманием писательской участи. В книге «Подстриженными глазами» герой опять вспоминает эту же икону, мысленно переносится в Покровский собор на Красной площади, где видит вериги Василия Блаженного: «...эти тяжелые вериги на стене – какими глазами я глядел на них! Это были мои вериги – добровольно надеть их и идти в мир за страдой».

<sup>1</sup>Икона Святителей Московских чудотворцев написана для программы «Под звездой Богородицы».

Современники вспоминают о Ремизове как о великом выдумщике и мистификаторе, лукавом эстете и чуде. Необычной внешностью он напоминал домового, или монаха-отшельника, или восточного мудреца. Ему удалось преобразовать странности своей наружности и особенности психологического склада в яркие черты имиджа. Ремизов объясняет свою «природную веселость духа» – страсть к балагурству, мистификациям, шуткам и безобразиям – избранностью на подвижнический страдальный путь, сближая тем самым скоморохов с подвижниками и юродивыми.

В ремизовском эмигрантском творчестве художественно запечатлено символистское переживание собственной жизни и эпохи, он демонстрирует читателю сам процесс сотворения автомифа в художественном тексте. Мифотворческая история литературной судьбы писателя запечатлена им в целом ряде металитературных книг: «Подстриженными глазами», «Иверень», «Петербургский буерак», «Взвихренная Русь», «Учитель музыки», «Мышкина дудочка». Каждая из них посвящена определенной жизненной вехе, в каждой звучат мотивы одиночества и отверженности, физических и нравственных страданий, жертвенности и непризнанности, катастрофической бедности<sup>1</sup>, трудной писательской доли. А. Ремизов многократно мифологизировал свое прошлое, изменяя факты, даты, события собственной жизни в зависимости от художественной задачи, поэтому в ремизоведении уживаются совершенно разные версии биографий художника.

Роман «Подстриженными глазами» посвящен воспоминанию о детстве и отрочестве. Работа над ним была продолжительной, отдельные главы писались в 1930-е гг., некоторые фрагменты печатались в газете «Последние новости» с 1936 по 1940 г., в середине 1940-х гг. авторская правка и доработка еще продолжались. Книга вышла в Париже в 1951 г. в издательстве «YMCA-Press» при содействии Б. Зайцева, а во французском переводе «Les yeux tondu» – в 1957 г.

По своей сути эта книга может восприниматься как металитературный автокомментарий, поскольку художник раскрывает истоки творческой памяти, прослеживая сложный узор образов литературной

---

<sup>1</sup> В одном из жизнеописаний Ремизов признавался, что происходил из богатой православной семьи: «...купцы, фабриканты, банкиры, Московская Биржа, родился я миллионером, а всю жизнь прожил на милосердие». (Цит. по: *Niqueux Michel. Sept lettres autobiographiques d'Alexis Remizov à Dominique Arban // Revue des études slaves. 2002. Т. 74, fascicule 1.*)

генеалогии. Автор будто развязывает «узлы и закруты» своей литературной и творческой памяти. «Узлы сопровождают человека по путям жизни: вдруг вспомнишь или вдруг приснится: в снах ведь не одна только путаница жизни, не только откровение или погодные назнамена, но и глубокие, из глуби выходящие воспоминания. 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”», – пишет А. М. Ремизов в прологе книги.

«Подстриженными глазами» – это символистский автобиографический мифороман. Структуру книги символически можно представить как житийную икону<sup>1</sup>. Каждый из сюжетов посвящен одному из талантов героя, проявившемуся в дальнейшем в творческих практиках и ипостасях самого писателя.

Первый сюжет повествует о «необычности рождения» героя – в Купальскую ночь, что в дальнейшем обусловило его интерес к языческим мифам и ритуалам, связанным с солярной символикой. С рождения героя были «подарены» опаленные купальским огнем, «подстриженные», слабовидящие глаза. С особым художническим волнением писатель относился к живому огню. Его символ связан у Ремизова с болью и страданием, а также костром протопопы Аввакума. Во фрагменте «Первые слезы» описано символическое «пробуждение» от увиденного в детстве пожара: «И вдруг жгучая мысль, как расплавленная капля, с болью пронзила меня, я понял, что-то вспомнил, как вспоминается давно когда-то бывшее, глубоко скрытое... я поднял руки к огню, – пламень взвивался надо мной, и пламень вырезалась из сердца – пламя окружало меня...» И далее, «жмурясь от боли смотреть на свет, я... горько заплакал – как будто в веках накопившиеся слезы из тяжело наполненного сердца вдруг, – это были первые мои слезы». Символический смысл метафорического описания «слезно-огненного» «посвящения» – в пробуждении эмоциональности и чувственности героя, готового к самосгоранию ради творчества. Маленький герой – носитель души «как бы с вечно обнаженным чувствилищем».

Сюжет «рождения не по желанию» связан с пробуждением «виновной совести», чувства одиночества и заброшенности. Ощущение вы-

<sup>1</sup> Житийная икона (от слова «житие») – это икона, в центре которой (среднике) находится изображение святого, а на полях в отдельных *клеймах* (композициях) изображены сюжеты из его жития.

брошенности из жизни упрочилось тем, что при рождении героя из материнского «сердца невольно вырвалось жестокое проклятие».

Во фрагменте «Первые сказки» Ремизов расскажет о пробуждении сверхчуткости к миру звуков и красок: «Мое пробуждение вышло из крови, больно». Так символически обозначена история падения в детстве, повлекшая внешнее уродство и, как следствие, травму, связанную с непривлекательной наружностью. Однако в тот самый момент, когда «кровь липким мазала» рот и руки, ударил кремлевский колокол, и мир сделался для мальчика «красочный и звучащий нераздельно, краснозвонный». В воспоминаниях символиста Ремизова, глядящего «подстриженными» глазами, мир видимый заменяется миром метафор и синестезических образов: «Мой мир – совсем другой мир, это был осиянный, пронизанный звучащим светом и окрашенный звуками мир».

Обостренная синестезия будоражит перцептивную память и порождает череду сенсорных воспоминаний. Ремизов раскрашивает Москву акустическими красками: «Я различал колокола московских монастырей не только по звуку, а каждый колокол окрашивался для меня своим цветом». Звон Андрониева монастыря казался «синим в серебряные звезды», колокола Симонова монастыря звенели «тяжелой зеленоватой медью», а колокол Иван Великий – «рытый вишневый бархат». Звуковой образ Замоскворечья (место, где родился Алексей Ремизов) возникает благодаря слуховым воспоминаниям: «...первый год моей жизни прошел под кремлевский красный звон и бой часов на Спасской башне».

Герой наделен редким музыкальным слухом и золотым голосом – альтом. Музыка серьезно увлекала писателя, являясь для него не только слышимым воплощением *духовной гармонии*, но и зримым. Абсолютную гармонию, с точки зрения Ремизова, отражали не *классические произведения*, а литургические. Культовые праздники в книге «Подстриженными глазами» всегда связаны с церковным пением: «...за всенощной я буду петь в хоре догматики русским старинным распевом с отголоском древних русалий». Ремизов проявляет осведомленность о церковных хорах московских сорока-сороков, вспоминает о митрополичьих хорах – Синодальном (Успенский собор) и Чудовском (храм Христа Спасителя) – и о частных: «На первом месте хор Сахарова, на втором Лебедева», в котором и пел автор. «Москва любит церковное пение», – заключает Ремизов. Не случайно он на-

чинает книгу молитвой-литанией: «Разве могу забыть я “столповой” распев большого московского Успенского собора – одноголосый унисон литии, знаменный догматик и затканную серебром песенную пелену – эту голубую глуть – древние напевы дымящейся синим росным ладаном до самой прозрачной зари бесконечной всенощной под Успенъев день...»

Герой Ремизова наделен талантом художника-живописца. Ему «легче нарисовать, чем выразить словом», потому что он реагирует «лишь на движение и цвет». Он ощущает «сладкий вкус, как от мороженого» от картин Босха и Брейгеля, рисует свои фантазии, его привлекают различные превращения «из “Тысячи и одной ночи” и Гофманская китайщина, и Гоголевские свиные хари, нюхающие крысы, трясущиеся руки и дрожащие вийные пауки...». Во фрагментах «Николас» и «Краски» писатель вспоминает, как при помощи живописных и графических упражнений смог преодолеть одиночество. Помог ему в этом придуманный образ художника Николаса – символ «духа красок», вызванного в жизнь страстью к рисованию, «явившийся, чтобы показать силу и волшебство красок». Акцентируя определившиеся с самого детства способности к абстрактно-образному представлению, Ремизов вспоминает, что «из шелковинок, лоскутков, кусочков» он всегда мысленно составлял «цветных чудищ».

Как известно, Алексей Михайлович Ремизов был обладателем редкого каллиграфического почерка. По его признанию, этот почерк-росчерк он подсмотрел в приказных грамотах скорописи XVII в. Визуальный образ «паутиной скорописи» отчасти повлиял на образ учителя каллиграфии в книге «Подстриженными глазами». Как и у гоголевского персонажа Вия, его длинные волосы перепутаны «артистической шелвелюрой», он вечно сонный, с полуопущенными веками. Вот как описан у Ремизова каллиграфический почерк этого героя: «...усики, оплет, загиб, вывих и закорючка; а размах его пера был такого дыхания, что когда, как очнувшись, вел он завиток, – дух захватывало». В воспоминании писателя этот графический образ обрастает растительными и анималистическими ассоциациями: «...он выводил росчерк, и вот в этом-то росчерке вдруг из какого-то завитка выскочит птица или показывались заячьи уши и округлится усатая мордочка, или вдруг загораздит целое поле – и колокольчики, и ромашка, и трава с “петушками”, а если разлистятся листья – такие “леандры”, не проберешься».

Одной из ярких творческих практик Ремизова стало создание рукописных книг старинным полууставом со всевозможными каллигра-

фическими изысками. Он подписывал «обезьяньи грамоты», в подражание древнерусским книгописцам создавая из прописных букв знаки-символы или графические образы. Ремизовские авторские маски китайца или тибетского ламы основывались не только на внешнем подобии, но и на страсти к каллиграфии: «...и эти мои каллиграфические китайские повадки! <...> ...Иду московским или суздальским странником по чудесной родине сказок, расшитых цветных ковров и шелка, мечетей, узорных кумирен и непревзойденной каллиграфии, и несу в этой жизни память из моего хождения за три моря».

Монашек Паисий – это образ, олицетворяющий все сказочное в герое, это «гофмановская китайщина», «таинственный карлик», «желтый и плоский», «сморщенный, как печеное яблоко», «что-то китайское было в его оборотах русской речи». Детская фантазия о карлике-монашке, приходящем в лунный час на чердак, связана также и с метафорой «подстриженных глаз». Сравнивая «печальные осенние глаза» карлика и свои «подстриженные», автор говорит, что они «одного вяния и дуновения, подземного или небесного». Эти «одинокие и непохожие – осенние» глаза карлика казались герою «зablудившимися среди людей», «кинутыми судьбой на землю».

Метафора «подстриженные глаза», вынесенная в название, обусловлена темой отверженности и одиночества: «Эта обособленность и замкнутость вышли из моих подстриженных глаз». Другое ее толкование может быть связано с лунными и сновидческими мотивами. Лунный свет, ирреальный мир лунатика притягателен для всех положительных героев Ремизова, в то время как солнечный свет, символизирующий жизнь, губителен для «одержимого лунным светом». Следовательно, рождение «отмеченного луной» ребенка в «купальскую ночь», т. е. в языческий праздник, связанный с солярным культом, должно роковым образом повлиять на судьбу. Вот почему в мифопоэтике писателя возникает метафора «опаленных купальским огнем глаз», или «подстриженных глаз», которым открыто иное видение. А мир, рассмотренный такими волшебными «подстриженными глазами», предстанет в художественном творчестве. Он сплетается из мистико-романтических фантазий Новалиса, Л. Тика, Т. Гофмана и элементов древнегерманской, скандинавской, китайской мифологий, образов природных духов земли, воды, леса, гор и сказочных силфид, русалок, ундин, саламандр, гномов, цвергов.

Книга «Подстриженными глазами» завершается символическим сном: «В эту ночь мне приснился сон, я его хорошо помню, и чувство

этого сна так живо и трепетно. Я себя увидел наверху, перед раскрытым окном: белые стены и белая колокольня Андрониева монастыря. По лестнице поднимаются, вошли, и у стола Киреевские И. В. и П. В. и Хомяков (их имена я знаю с детства и по портретам). И с ними, как потом нарисует Бакст: синие, черным подугольные глаза – Андрей Белый. Не могу разобрать, о чем у них разговор и о чем меня спрашивают. И вдруг вижу, поднялись и летят мимо окна большие серые птицы, и в лёте их различаю голос: “Твои птицы”. Я могу протянуть руку и дотронуться до крыльев, я чувствую их пуховую теплоту, и как лапятся они ко мне, улетаая, и уж серыми огромными рыбами плывут в синюю даль. И чувство во мне вскрывает меня, и сам я лечу, колыхаясь – серые теплые крылья...»

У стен Андроникова монастыря (мужской монастырь на левом берегу реки Яузы близ одной из Поклонных гор в Москве), известного своей строобрядческой историей, прошло детство автобиографического героя. Очевидны и переключки авторской судьбы с житнетворчеством протопопа Аввакума.

Подборка героев сновидения лишь на первый взгляд произвольна: известные лидеры славянофильского направления в философии, писатель-символист и художник-мирискусник, олицетворяют ремизовские мировоззренческие предпочтения. Образ «серой птицы» в христианской традиции является аллегорией «святого духа». В исихазме «серыми птицами» называют последователей Сергия Радонежского, тех, кто «негромкими словами» и «умной молитвой» проповедует «теплоту и сердечность». Здесь же важно отметить, что «серые птицы», по известной А. М. Ремизову поэме поэта-суфия Аттара, могут символизировать самих суфиев. И, наконец, такой образ «серой птицы» является символом патриархальной Руси. Аллегорией Руси в романе «Взвихренная Русь» стал образ бабушки, которая в «серенькой кофте» и «темном платке», с «нищенским узелком» едет с богомолья. Всматриваясь в ее «скорбное лицо» и «кроткие глаза», автор причитает: «Бабушка наша костромская, Россия наша, это она прилегла на узкую скамейку ночевать, прямо на голые доски, на твердое старыми костями, бабушка наша, мать наша Россия!» Неслучайна здесь и ремарка о том, что уснувшая бабушка-Русь «тонко засвистела серой птицей».

В художественном мышлении А. М. Ремизова орнитологическая образность проецируется на представление о литературной эволюции. Весь литературный процесс он описывал через символику двух кру-

гов и крыльев. Второй круг писатель представлял в виде двух крыльев: «Салтыков, Гончаров, Тургенев – одно крыло; Лесков, Писемский, Мельников-Печерский и Островский – другое крыло» (архив Ремизова в Литературном музее г. Москвы). Соответственно, в круге первом одно крыло – пушкинско-толстовское, а другое – гоголевско-достоевское, но главное место занимает именно Гоголь. Образы птиц и орнитологические мотивы (полет, крылья, журавлиный клин), метонимически связанные с образом пера и идеей писательского дара, становятся тайными знаками родства с Гоголем.

В 1954 г. в Париже вышла книга Ремизова «*Огонь вещей: Сны и предсонье*». Это своего рода научно-художественная рефлексия на тему философии житнетворчества и снотворчества. Ремизов становится мифологизатором и одновременно демифологизатором русской классики. Всю жизнь он стремился раскрыть тайну недопроявленных образов классиков и «довоплотить» их в авторских формах. А. М. Ремизов регулярно писал о классиках юбилейные эссе, предисловия к французским переводам, создавал графические вариации по мотивам произведений. Все это отражает его трудоемкую филологическую работу по «переплавке» классических текстов в металитературные эссе, посвященные Гоголю, Достоевскому, Пушкину, Тургеневу, Лермонтову и др. Особое внимание писатель обращал на мифологическую природу биографического текста, а образцом изящного искусства жизнестроения он считал мифотворчество А. С. Пушкина. Признавая за ним звание «родоначальника» русской литературы, Ремизов по-своему интерпретировал это «родоначалие», считая, что в русской послепушкинской культуре создана разветвленная система мифов о поэте: его современники развивали мифы о литературном преемничестве (например, М. Ю. Лермонтов и Н. В. Гоголь), литературная мода Серебряного века культивировала легенды о гипертрофированном эротизме Пушкина, большевистская идеология – о Пушкине-революционере, а эмигрантская – о Пушкине как православном поэте.

Н. В. Гоголь обладал особым художественно-эстетическим статусом для Ремизова и провоцировал на авторскую эксклюзивную интерпретацию тайны судьбы и творчества. Почти в каждом произведении он разыгрывал гоголевские сюжеты в современных декорациях и лицах, воспроизводил мотивы и образы, раскрывая потенциальные возможности многократной смысловой трансформации. А. М. Ремизов регулярно писал о Гоголе юбилейные эссе и создавал графические вариации по мотивам его произведений, он породил свой миф о Гоголе,

дополнив его мотивами «бесноватости», «лунатизма» и «сомнамбулизма». Писатель был уверен, что многие яркие картины в произведениях Гоголя связаны с проявлением душевной болезни. Одержимость игрой, нарочитая театральность, страсть к лицедейству и мистификациям – все это признаки гоголевского биографического текста, однако в еще большей степени они были присущи самому Ремизову, который всегда оправдывал свои «безобразия» унаследованной от Гоголя «веселостью духа».

Стержневым сюжетом в автобиографии писателя стала легенда о «птичьем» происхождении собственной фамилии. Кажется несколько странным, что Ремизов – любитель розыгрышей и мистификаций – настойчиво избегал интерпретационных параллелей с карточным приемом («ремизить» – вводить в заблуждение, «вводить в ремиз» – подсаживать), а настаивал именно на «птичьей» версии, невзирая на буквенные различия. История о «Ремизе-птице» сюжетно восходит к словарной статье В. Даля: «Ремез – пташка *Parus pendulinus*, из рода синичек, которая вьет гнездо кошелем; за искусство ее зовут первой пташкой у Бога»<sup>1</sup>. Присутствует в словаре Даля еще одно: Гоголь – это «близкий крохалю красивый нырок или утка *Fuligula*, круглоклювая»<sup>2</sup>. Орнитологическое родство становится у Ремизова основополагающим.

Как известно, у классика была двойная фамилия Гоголь-Яновский, однако в качестве литературного имени он предпочел первую часть. Возможно, артистической натуре писателя импонировали и переносное значение фамилии: гоголь – щеголь, франт, волокита. Существует и известное выражение: «гоголем ходить – хватом, франтом, самодовольно, подняв голову». Отталкиваясь от рифмы «гоголь-щеголь», Ремизов делает довольно смелый вывод об обусловленном фамилией нарциссизме Гоголя. Птичьи фамилии, метафоры, образы в произведениях обоих писателей воспринимаются как знаки авторского присутствия, оба подчеркивают свое «птицеподобие», используя образы птицы в автошаржах, оба связывают свою жизнь на чужбине с сезонными миграциями птиц.

А. М. Ремизов считал Достоевского лучшим из «оркестра» Гоголя. Еще в раннем творчестве он пристально рассматривал нравствен-

<sup>1</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 2003. Т. 4. С. 91.

<sup>2</sup> Там же. Т. 1. С. 364.

ные вывихи деструктивных героев Достоевского как свидетельства болезненного сознания автора. А в этом А. Ремизов хорошо разбирался: у него и А. Блока был общий психотерапевт, запрещавший читать Достоевского. Разумеется, что писатель относился к кликушествующим, юродствующим и бесноватым героям Достоевского с большим подозрением. Впрочем, вызывала сомнение у него и сама «высокая» болезнь писателя. «В рукописях Достоевского попадаете готический собор и ясно выписанные каллиграфически – имена и слова. И это при иступленности и горячке Достоевского?» – спрашивает Ремизов. Трудно не заметить перенаселенность его мира персонажами-эпилептиками, иногда оказывающимися истериками-имитаторами: Нелли («Униженные и оскорбленные»), Катерина Ивановна («Преступление и наказание»), Князь Мышкин и Ипполит («Идиот»), Кириллов («Бесы»), Аркадий Долгорукий («Подросток»), Лизавета Смердящая и Смердяков («Братья Карамазовы»). Как виртуозный артист и притворщик Ремизов (напомним, ученик великого притворщика Гоголя!) догадался, что Достоевский, ведомый жизнетворческой стратегией создания имиджа писателя-пророка, выдумал все свои невыносимые страдания и «высокую болезнь», позволяющую видеть апокалиптически экстатические картины будущего. Одной из главных составляющих ремизовского автомифа была как раз игра в «мученика» и «страдальца». Преувеличивая степень своих страданий, Ремизов говорил метафорическими конструкциями Достоевского: «прожженное сердце», «опрокинутая душа», «вывороченная душа» – пародируя классика, так талантливо сыгравшего свою жизненную роль, поставившую его вровень с пророками.

И. С. Тургенев, по мнению Ремизова, тоже из «оркестра» Н. В. Гоголя. Тургенев – это писатель-сновидец, его «темная душа» отразилась именно во снах: «Редкий рассказ без каркающего сновидения, и эти сны – тридцать снов – как траурная кайма на его, благоухающих цветами, картинах жизни». Ремизов также был сторонником любовно-романтической версии изгнанничества Тургенева. В его ранней повести «Петушков» Ремизов рассмотрел пророческое указание на дальнейшую авторскую судьбу. Там румяная булочница с чертами лени и беспечности на лице подала засмотревшемуся на нее главному герою Петушкову булочку. Тот съел и влюбился. Дальше слуга Петушкова рассказывает ему историю о том, как некого унтера Круповатого хлебом приворотили к пожилой поварихе: «Бывало, что она ему скоман-

дует, он тотчас и повинуется». Дальнейший сюжет вызывает невольные ассоциации с жизнью Тургенева в доме Полины Виардо и ее мужа: «Лет через десять можно было встретить на улице городка О. человека худенького, с красненьким носиком, одетого в старый зеленый сюртук с плисовым засаленным воротником. Он занимал небольшой чуланчик в известной нам булочной. <...> Хозяйством заведовала Василиса (та самая толстолицая юная булочница), вместе с мужем своим, рыжеватым и подслеповатым мещанином Демфонтом». Приворот, по мысли Ремизова, действительно был, но истинной причиной отъезда Тургенева из России и главным мотивом его раздражения было соседство с Достоевским. У Ремизова это писательское противостояние выражено книжно-гастрономическим кодом: «Книги Достоевского читаются натошак, как исповедальный требник. А Тургенев, его книги? – Тургенев... “после обеда”».

---

**Иван Алексеевич БУНИН**  
**(1870–1953)**

---

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ,  
ОСНОВНЫЕ ПРИМЕТЫ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА**

**В** дореволюционной России И. А. Бунин был признанным классиком, дважды отмеченным Пушкинской премией Петербургской академии наук, почетным академиком, автором со значительными гонорарами и внушительными тиражами книг. Бунин покинул Россию в последние дни января 1920 г.: уплывал на греческом пароходе «Спарта» из Одессы в Константинополь, а затем добирался поездом через Болгарию и Сербию в Париж. Это было мучительное путешествие беженца по Черному морю в сырой каюте с унижительными ночевками в казарме-лепрозории под Константинополем или в вагоне третьего класса, стоящем в тупике у вокзала в Белграде. В тяжелейшие эмигрантские годы финансовую и дружескую помощь писателю оказывал М. Цетлин – меценат, наследник крупных чаеоторговцев, критик и поэт, печатавшийся под псевдонимом Амари, редактор отдела поэзии в журнале «Современные записки» (Париж), основатель и редактор «Нового журнала» (Нью-Йорк).

Во Франции И. А. Бунин прожил 33 года. В Париже он снимал квартиру на улице Жака Оффенбаха (Rue Jacques Offenbach) 1, однако предпочитал жить в приморском городе Грассе (фр. Grasse): на вилле Бельведер (Belvédère) (1921–1939), а во время оккупации Парижа – на вилле Жаннет (Jeannette) (1939–1945). Это были насыщенные драматическими событиями годы, но и не лишённые творческих

побед. Именно там Бунин напишет лучшие свои произведения, будет признан русской эмиграцией и французскими собратьями<sup>1</sup>, станет Нобелевским лауреатом по литературе в 1933 г.

16 февраля 1924 г. на писательском вечере в Географическом обществе на бульваре Сен-Жермен И. А. Бунин выступил с потрясшей эмигрантские круги речью «Миссия русской эмиграции». Писатель отверг всякую надежду на возвращение и выразил свое духовное и политическое неприятие большевистской власти в России: *«Если бы даже наш исход из России был только инстинктивным протестом против душегубства и разрушительства, воцарившегося там, то и тогда нужно было бы сказать, что легла на нас миссия некоего указания: “Взгляни, мир, на этот великий исход и осмысли его значение”...»* Это редкий по выраженной в нем боли документ эпохи. Бунин органически не принимал большевизма, яростно его ненавидел за разрушение Российской империи, за то, что большевизм призвал к себе на службу чернь – уголовников, преступников, нравственных идиотов. Его поддержали Д. Мережковский, З. Гиппиус, И. Шмелев и др. А в Советской России через месяц после речи писателя в передовой партийной «Правде» появилась гневная статья в адрес эмигрантов под заголовком «Парад мертвых».

Идея культурной миссии эмиграции становится основной в бунинском творчестве 1920-х гг. В то время писатель активно выступал с публицистическими антисоветскими статьями и очерками на страницах эмигрантских газет «Последние новости», «Общее дело», «Свободные мысли». Еще в самом начале своей литературной судьбы он занимался поденной журналистикой в «Орловском вестнике», а в полтавские годы посылал заметки в газеты «Киевлянин», «Харьковский Вестник», «Полтавские губернские ведомости». В первые эмигрантские годы этот журналистский опыт оказался востребованным. В статье «Суп из человеческих пальцев»<sup>2</sup>, написанной в жанре открытого письма к редактору газеты «Таймс», Бунин критикует советское газетное «блудословие» о строительстве общества будущего и попутно высмеивает М. Горького. Пролетарский писатель не понял метафору, использованную ан-

<sup>1</sup>Первый сборник рассказов И. А. Бунина на французском языке «Le Monsieur de San-Francisco» вышел в 1921 г. в Париже и сразу же привлек внимание писателей и критиков. Высокую оценку его творчеству дали Рене Гиль, Клод Феррар, Андре Жид, Франсуа Мориак, Шарль Ледре, Фернан Райе, Ги де Лукард, Жан Гиро, Жером и Жан Таро. Бунин написал очерк о своем любимом писателе «Конец Мопассана». Он переписывался и встречался с Андре Жидом, написал предисловие к роману Франсуа Мориака «Волчица».

<sup>2</sup>Бунин И. А. Суп из человеческих пальцев // Публицистика 1918–1953 годов / И. А. Бунин. М., 1998.

глийским журналистом, намекавшим на истребление сотен тысяч русских людей во время красного террора. Бунин же возмущала позиция Горького, убеждающего европейцев в гуманизме большевиков: «Мы, русские, все-таки еще не дошли до каннибализма, и я уверен, не дойдем, – а Европа нас не понимает и хочет задушить». В 1920-е гг. И. А. Бунин часто давал интервью французским корреспондентам, стремясь привлечь внимание европейской общественности к трагическим событиям, произошедшим в России.

Книга *«Окаянные дни»* впервые появится в Берлине в 1935 г. Она частично составлена из публицистических выступлений. Сюда вошли также отрывки дневниковых записей, сделанных Буниным в Москве в 1918 г. и в Одессе в 1919 г. Отрывки из будущей книги публиковались в газете «Возрождение» с 1925 по 1927 г. Писатель сознательно стремился к документальности, тщательно перерабатывая и монтируя свои записи, статьи, очерки, чтобы представить яркую и подробную историко-культурологическую картину гибели России в период первых лет после революции и гражданской войны. Трагично восприятие постреволюционной вакханалии писателя-лирика. Автор оказался в эпицентре исторических потрясений. Название книги обусловлено летописным семантическим контекстом, где эпитет «окаянный» означает «дьявольский». Революционные дни он воспринимает как бесовские, безбожные, а потому и проклятые, окаянные.

В жанрово-стилевом отношении *«Окаянные дни»* представляет собой синтез элементов документальных хроник, философско-политических трактатов, литературно-бытовых зарисовок, лирического дневника. В книге три стиливых регистра, определяющих мотивно-тематические и смысловые уровни. Документально-исторический регистр обращен к контексту реальных и достоверных событий трагической эпохи. Верификации способствуют упоминания топонимики Москвы и Одессы: Мерзляковский переулок, особняк Цетлиных на Поварской, Красная площадь, Страстной бульвар, Дерибасовская улица, Французский бульвар. Историко-литературный процесс также показан достоверно. Упоминаются названия известных издательств и изданий того времени: проходит заседание «Книгоиздательства писателей», разоряется горьковское издательство «Парус», закрывается газета «Русские ведомости». С репортерской точностью Бунин воспроизводит мельчайшие подробности жизни, детали быта, характеризующие эпоху. Простым гражданам выдавали «гороховый хлеб по карточкам, вызывающий колики». Спекулянты держали высокие цены на спички и табак. С нескрываемым негативом упоминается, что «верным “ком-

мунистам” раздают без счета что попало: чай, кофе, табак, вино». Копьяк «Мартель», оставшийся в трюме захваченного большевиками торгового судна, выпили матросы, по-бунински – «каторжные гориллы». Документальный вектор помогает воссоздать историю гибели страны, охваченной революционным пожаром.

Публицистический регистр в «Окаянных днях» самый мощный. Бунин, как и многие в его поколении стал невольным свидетелем кровавых расправ, грабежей, жестоких убийств. Довольно часто он использует риторические фигуры речи, дает экспрессивные комментарии событиям, людям. Вот несколько примеров авторской экспрессии: «Читали статейку Ленина. Ничтожная и жульническая»; «Какой позор! Патриарх и все князья церкви идут на поклон в Кремль!»; «А в Художественном Театре опять “На Дне”. Вовремя! И опять этот осточертевший Лука!»; «Купил книгу о большевиках, изданную “Задругой”. Страшная галерея каторжников!»

Публицистический пафос поддерживается сатирическим изображением писателей, ступивших на путь сближения с большевиками: «Новая литературная низость, ниже которой падать, кажется, уже некуда: открылась в гнуснейшем кабаке какая-то “Музыкальная табакерка” – сидят спекулянты, шулера, публичные девки и лопают пирожки по сто целковых штука, пьют ханжу из чайников, а поэты и беллетристы (Алешка Толстой, Брюсов и так далее) читают им свои и чужие произведения, выбирая наиболее похабные».

Художественный регистр в книге «Окаянные дни» приглушен. Текст эстетически организован таким образом, что авторское художественное восприятие всегда поддерживается литературной традицией. Вот зарисовка с натуры: «Опять какая-то манифестация, знамена, плакаты, музыка – и кто в лес, кто по дрова, в сотни глоток: – Вставай, подымайся, рабочай народ! Голоса утробные, первобытные. Лица у женщин чувашские, мордовские, у мужчин, все как на подбор, преступные, иные прямо сахалинские. Римляне ставили на лица своих каторжников клейма: “Cavefurem”. На эти лица ничего не надо ставить, – и без всякого клейма все видно». Еще пример народного собирательного портрета в изображении Бунина: «Вся Лубянская площадь блестит на солнце. Жидкая грязь брызжет из-под колес. И Азия, Азия – солдаты, мальчишки, торг пряниками, халвой, маковыми плитками, папиросами. Восточный крик, говор – и какие все мерзкие даже и по цвету лица, желтые и мышинные волосы!»

Победившие большевики названы Буниным иронично «всякая красная аристократия»: «...матросы с огромными браунингами на поясе, карманные воры, уголовные злодеи и какие-то бритые щеголи во

френчах, в развратнейших галифе, в франтовских сапогах непременно при шпорах, все с золотыми зубами и большими, темными, кокаи-нистическими глазами...»

До эмиграции Иван Алексеевич Бунин был страстным путешественником: ездил по Европе, плывал на Цейлон мимо Индии, странствовал по Ближнему Востоку, около 13 раз бывал в Константинополе. Через этот порт часто проходил путь писателя в разные страны. Особенно повлияли на него поездки в Египет, Сирию и Палестину. Это были путешествия по древним христианским средиземноморским позднегреческим или византийским цивилизациям, исчезнувшим с приходом завоевателей-мусульман. И когда, покидая Россию навсегда, Бунин-беженец плыл к Константинополю в 1920 г. на чужом, переполненном русскими беженцами пароходе по бушующему зимнему Черному морю, он вспоминал о погибшей Российской империи. Книга «Окаянные дни» заканчивается пронзительным причитанием: «России – конец, да и всей моей жизни тоже конец...»

Символом любви и памяти о России станет для Бунина роза Иерихона, которую на Востоке оставляли в могиле как знак веры в воскрешение. «*Роза Иерихона*» (Берлин, 1924) – первый эмигрантский сборник. В книгу вошли как написанные до эмиграции рассказы («Сны Чанга», «Петлистые уши»), так и новые произведения: лирические миниатюры («Ландо», «Обреченный дом»), ностальгические рассказы («Пост», «Косцы», «Далекое»), философские эссе («Исход», «Огонь пожирающий») и иронические новеллы-миниатюры («Старуха», «Роман горбуна», «Красные фонари», «Свидание»).

«*Роза Иерихона*» раскрывается, как и другие книги автора, двусторчатым складнем: проза – стихи<sup>1</sup>, – тонко заметил Саша Черный в рецензии на сборник, опубликованной в «Русской газете». Двусторчатость книги выражается не только в композиционном построении (25 рассказов и 89 стихотворений), но и в стиливой специфике – поэтической стихии прозы и прозаической неспешности лирики. Исследователи творчества И. А. Бунина указывали на использование в прозе поэтических ресурсов выразительности. Нелинейность композиции, техника наплывов воспоминаний, лейтмотивы, символичность и ассоциативность пейзажей и деталей, яркие метафоры – все это сближает ее со стихотворными лирическими формами.

<sup>1</sup> Черный С. «Роза Иерихона» // И. А. Бунин: pro et contra: Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология / отв. ред. Д. К. Бурлака. СПб., 2001. С. 358.

Название сборника восходит к бунинскому стихотворению в прозе «Роза Иерихона». Это метафора, символизирующая воскрешение. Филигранное бунинское мастерство проявляется в ритмизации текста через синонимические повторы и звуковую аранжировку.

*«В знак веры в жизнь вечную, в воскресение из мертвых, клали на Востоке в древности Розу Иерихона в гроба, в могилы. Странно, что назвали розой да еще Розой Иерихона этот клубок сухих, колючих стеблей, подобный нашему перекаати-полю, эту пустынную жесткую поросль, встречающуюся только в каменистых песках ниже Мертвого моря, в безлюдных синайских предгорьях...»*

В творческой биографии И. Бунина поэзия оказывалась его «визитной карточкой»: дебютная книга была поэтическая, первый перевод («Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло) – поэтический, звание академика изящной словесности в 1909 г. писатель получил за стихи. В первые эмигрантские годы поэзия для Бунина становится спасительным убежищем. Стихи, включенные в сборник «Роза Иерихона», передают ощущение бесконечности в природном мире. Взгляд пейзажиста направлен на восточную экзотику – Палестинская пустыня, Синайские горы, Иордан, южное звездное небо. Поэт находит параллели между священной историей и современной ему жизнью, осознавая, что библейское пророчество о конце света сбылось.

И в стихах, и в прозе сборника «Роза Иерихона» Бунин все время ищет исторические переключки, прислушиваясь к историческому эху. И в этом писатель близок к Толстому с его художественно-философскими поисками. Толстовские традиции ощутимы и в поисках космической гармонии в мире, и в попытке проследить взаимодействие жизни и смерти, страдания и наслаждения, в отказе от антропоцентристских взглядов и желаний что-либо изменить в судьбе. В рассказе «Сны Чанга» герой Бунина рассуждает именно об этом: *«...тот Путь всего сущего, коему не должно противиться ничего сущее. А ведь мы постоянно противимся ему, поминутно хотим повернуть не только, скажем, душу любимой женщины, но и весь мир по-своему».*

Г. Адамович в рецензии на сборник заметил: *«Надо быть очень смелым человеком и очень смелым художником, чтобы так открыто предпочесть все старое новому, и воспеванию старого отдать свое дарование»*<sup>1</sup>.

Повесть *«Митина любовь»* была опубликована в журнале «Современные записки» (1925. № 23, 24) и вызвала резонанс в эмигрантской

<sup>1</sup> Переписка И. А. и В. Н. Буниных с Г. В. Адамовичем (1926–1961) // И. А. Бунин: новые материалы / сост. и ред. О. Коростелев. М., 2004. Вып. I. С. 48.

критике. По количеству рецензий это произведение стоит на втором месте после «Жизни Арсеньева». Профессор Сорбонны Н. Кульман в рецензии на повесть писал: «Несомненно Бунину удалось сказать о любви то, чего до него никто не говорил...»<sup>1</sup> Г. Адамович назвал повесть «одной из самых “человечных” повестей в новой русской литературе»<sup>2</sup>.

Ю. Айхенвальд говорил о «красоте художественного слова, которая точно крепкий и густой, и благоуханный мед полнит собою чашу бунинского творчества»<sup>3</sup>.

Доминантная тема в повести – любовь, сопряженная со смертью. Борьба между плотью и духом происходит в сознании главного героя – влюбленного юноши. Герой у Бунина чаще оказывается душевно хрупким, эмоциональным и ранимым, его могут убить цинизм и беспардонность окружающих.

По мнению Ф. Степуна, фабула повести совсем проста: «Митя любит Катю. Катя любит атмосферу (театральную) и Митю. Директор театральных курсов любит всех своих учениц и в очередном порядке приглаждает себе Катю. Митя ревнует Катю к атмосфере и к директору, мучает себя и Катю. Наконец, они решают расстаться, чтобы “выяснить свои отношения”. Из деревни Митя пишет Кате, а Катя не отвечает. Ревность переходит в отчаяние, отчаяние в уныние, подчас озлобление и безволие. Воспоминание о “страшных близостях” с Катей, не превратившихся в “последнюю близость”, не только мучают душу, но и расплают плоть. А староста хлопочет, подсовывает девок. Происходит “падение” Мити; на следующий день выстрелом в рот он кончает с собою»<sup>4</sup>.

Особенность бунинского повествования в высокой степени художественной зоркости, в точности наблюдений физиологического и психологического свойства. Писатель предпочитает двухчастные структуры: повесть и фабульно, и композиционно делится на две части – герой в Москве и герой в деревне. Москва – пространство, враждебное для Мити, там его угнетает пошлый театральный мир Кати. Деревня – это мир природный, естественный, но грубый и циничный. Внутренний смысл повести выражен в символических подтекстах. Лесник выпол-

<sup>1</sup> Кульман Н. «Митина любовь» // Возрождение. 1926. 25 февр. № 268. С. 4.

<sup>2</sup> Адамович Г. «Митина любовь» И. Бунина // Звено. 1926. 31 янв. № 157. С. 1–2.

<sup>3</sup> Айхенвальд Ю. «Митина любовь» И. А. Бунина // Руль. 1926. 10 февр. № 1578. С. 2.

<sup>4</sup> Степун Ф. Литературные заметки: И. А. Бунин (по поводу «Митиной любви») // И. А. Бунин: pro et contra... С. 373.

няет функции искусителя или проводника в мир инстинктов и плоти. Густой лес символизирует потемки сознания, инстинкты. Зов плоти приводит Митю в шалаш, который не становится раем. Шалаш – место, где обрываются музыка страсти и жизнь.

После появления отдельного сборника «Митина любовь» (1925) писатель издал сборник прозы «Последнее свидание» (Париж, 1927), куда вошли в основном доэмигрантские рассказы. В этом же году вышел сборник «Солнечный удар» (Париж, 1927), где кроме заглавного рассказа были опубликованы новые, написанные уже в эмиграции. Эта книга укрепила за Иваном Алексеевичем Буниным статус «живого классика» и в большинстве вызвала благожелательные критические отзывы.

«И опять хочется сказать, что в неоспоримом согласии с требованиями литературного легитимизма именно его, Бунина, права на духовное престолонаследие лишний раз подтверждает его новая книга»<sup>1</sup>, – писал Ю. Айхенвальд. Все рассказы в книге на тему любви – это своеобразные импрессионистские этюды. М. Цетлин сравнивает рассказ «Солнечный удар» с картинами К. Мане: «По напряженности чувства, по насыщенности светом, счастьем и болью любви, по своей жгучей жизненности...»<sup>2</sup> Г. Адамович говорит о Буине как художнике исключительно, сумевшем сохранить «до возраста умственной зрелости» то, «что тревожило его в молодости»<sup>3</sup>. С такой великой, жадной и в то же время просветленной страстью никто, кажется, в русской литературе о любви не писал», – заключает критик. «Все это рассказано Буниным с таким искусством, с таким богатством красок и света, с такими тонкими психологическими подробностями, брошенными как бы мимоходом, случайно, рассказ ведется так напряженно быстро, что ошеломленный читатель словно сам испытывает действие этого непонятого “солнечного удара”. А потом возникает ряд вопросов: какой внутренний смысл этой картины безудержной страсти? Не в физиологическом же стремлении полов? И почему эта мысль о смерти? Почему эта неразрешимая мука, для которой при данной обстановке как будто и места не должно было быть? Конечно, ответа на эти вопросы Бунин не дает»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Айхенвальд Ю. «Солнечный удар». Париж: Родник, 1927 // Руль. 1926. 15 дек. № 1836. С. 2.

<sup>2</sup> Цетлин М. «Солнечный удар». Париж: Родник, 1927 // Послед. новости. 1926. 23 дек. № 2101. С. 3.

<sup>3</sup> Адамович Г. «Солнечный удар» И. Бунина // Звено. 1926. 26 дек. № 204. С. 2.

<sup>4</sup> Кульман Н. «Солнечный удар» Ив. Бунина // Возрождение. 1927. 3 февр. № 611. С. 2–3.

Особое внимание рецензентов привлекла повесть «Дело корнета Елагина». По структуре произведение совершенно: повествователь, два главных героя, описанные с двух точек зрения. Это рассказ на тему Достоевского, пропущенный сквозь призму модернизма и фрейдизма. Героиня Мария Сосновская – образ собирательный. Это и опошленный вариант образа Настасьи Филипповны, и пародийный слепок с декадентов рубежа веков, превращавших свою жизнь в театр. Даже собственную смерть героиня представляла артистически: «Я найму маленькую комнату, велю обить ее траурной материей. Музыка должна играть за сценой, а я лягу в скромном белом платье и окружу себя бесчисленными цветами, запах которых и убьет меня. О, как это будет дивно!»

Возможно, воплотив в образе Сосновской собирательную пародию на роковых женщин начала века (В. Комиссаржевская, В. Холодная, О. Глебова-Судейкина и т. д.), писатель не только высмеял притворство и неискренность героини, но и выразил свое отношение к литературно-художественным нравам начала века. Не исключено, что Бунин мог проецировать некоторые черты характера утонченного и чувствительного А. Блока на образ корнета Елагина. Здесь прослеживается блоковская мифологизация и поэтизация Прекрасной Дамы и несоответствие высокому идеалу реального прототипа – Л. Менделеевой (Басаргиной), увлекающейся театром и одержимой вполне земными страстями. Возможно, что одним из прототипических вариантов послужила жена А. П. Чехова – О. Книппер-Чехова<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>«– Как-то под вечер – это было во время одного из его последних наездов в Москву – я зашел к Чехову. Он сидел один, грустил и видимо, искренно обрадовался моему приходу. Мы долго говорили. Становилось поздно, и я несколько раз пытался уйти, но Антон Павлович не пускал меня.

– Давайте теперь посидим и немного помолчим, – сказал он.

Чувствовалось, что ему неуютно оставаться одному. Я остался. Часу в третьем раздался звонок, и Ольга Леонардовна точно впорхнула, веселая, надушенная, щебечущая.

– Дусинька, ты не один, вот это отлично...

Ей подали закусь, и она с аппетитом стала разгрызать какую-то холодную птицу. Чехов глядел на нее почти с ненавистью.

Когда потом в его записной книжке я наткнулся на фразу: “Когда я вижу, как бездарная артистка жрет куропатку, – мне жаль куропатки”, я невольно вспомнил этот вечер». (Цит. по: Бахрах А. В. Бунин в халате: по памяти, по записям. М., 2005. С. 19.)

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»

Работа над романом «Жизнь Арсеньева» длилась десятки лет. Первые наброски к нему писатель делал уже в начале эмиграции («Безымянные записки», «Книга моей жизни»). В 1927–1929 гг. первые четыре части публиковались в «Современных записках», а отдельным изданием вышли в Париже в 1930 г. с подзаголовком «Истоки дней». Фрагменты пятой части книги стали появляться в газете «Последние новости» в 1932–1933 гг. Но получение Нобелевской премии, любовная драма, душевный кризис помешали завершению романа. Публикация в «Современных записках» возобновилась лишь в 1939 г. Тогда же появилось и отдельное издание пятой части «Лица». Полная же версия романа «Жизнь Арсеньева», еще раз переработанного автором, вышла лишь в 1952 г. в Нью-Йорке.

Роман «Жизнь Арсеньева» имел счастливую судьбу: критики русского зарубежья признали его лучшим достижением писателя, а шведские академики, даже не дожидаясь выхода отдельной книги, вынесли решение о присуждении И. А. Бунину Нобелевской премии.

Большинство критиков и исследователей рассматривали «Жизнь Арсеньева» как произведение, построенное на «скрытой» автобиографичности. Сам же писатель яростно отрицал автобиографизм. В 1928 г., отвечая критику парижской газеты «Дни», он писал: «Я вовсе не хочу, чтобы мое произведение (которое, дурно ли оно или хорошо, претендует быть, по своему замыслу и тону, произведением все-таки художественным) не только искажалось, то есть называлось неподобающим ему именем автобиографии, но и связывалось с моей жизнью, то есть обсуждалось не как “Жизнь Арсеньева”, а как “жизнь Бунина”»<sup>1</sup>.

И тем не менее Бунин начинает повествование с пассажа, где сообщает, что в Гербовнике род Арсеньевых отнесен к тем, чье происхождение «теряется во мраке времен», и что род этот «знатный, хотя и захудалый», и Алексей Арсеньев всю жизнь чувствовал эту знатность. Таким образом герой сразу и недвусмысленно определяет место своего рода и своей семьи в истории России. И далее рассказ автора о самом себе накладывается на рассказ об истории семьи героя.

Безусловно, «Жизнь Арсеньева» – это автобиографический роман-воспоминание: «На протяжении всего романа осуществляется не фиксация прошлого, а его воспоминание, которое и оказывается силой

<sup>1</sup> Бахрах А. В. Бунин в халате: по памяти, по записям. М., 2005. С. 19.

воскрешающей»<sup>1</sup>. Суммируя мнения литературоведов, можно привести несколько аргументов, показывающих, как субъективное воспоминание становится основой повествования о России, ее прошлом.

1. Почти все герои романа имеют реальные прототипы: отец, мать, братья и сестры Алексея, учитель Баскаков, мещанин Ростовцев, Ли́ка. Имя главного героя – Алексей – восходит к отчеству писателя (Иван Алексеевич), а фамилия – к семейному преданию о предке мурзе Арслане, обрусевшем и ставшем Арсением. От него пошли известные на Руси роды – Арсеньевы (линия матери М. Ю. Лермонтова) и Бунины. Прототипом Ли́ки стала Варвара Пашенко – возлюбленная писателя, они прожили вместе 5 лет в Орле, путешествовали по Малороссии. Она была образованна, эрудированна, играла на фортепиано. Благодаря Варваре развивались вкус и стиль Бунина.

2. Разветвленная топонимическая номинация восходит к реальным географическим объектам, рисующим пространственные ориентиры в художественном дискурсе: это и названия деревень, усадеб, сел (Бутырки – хутор, где родился писатель, имение в Каменке, бабушкино имение Озерки – Батурино), названия лесов, лощин, речек, городов (Орел, Елец, Харьков, Киев и др.). Изображения городского пейзажа предельно реалистичны и точны: указаны улицы, вокзалы, гостиницы, названы церкви, монастыри, перечислены учебные заведения, частные предприятия – фабрики, пекарни, лавки, цирюльни. Это является приметой стиля И. А. Бунина.

3. Почти все хрононимы соотносятся с веками жизни писателя вплоть до совпадения календарно-религиозных праздников с культовыми датами в его биографии: «И. А. Бунин был крещен в православии, воспитан глубоко верующей матерью, впитал в детстве и отрочестве высокую поэзию церковного богослужения»<sup>2</sup>. И. Ильин считал, что «религиозный опыт» Бунина способна раскрыть в первую очередь его поэзия, что именно она может поколебать, а возможно, и опровергнуть достаточно прочно укрепившуюся за ним репутацию «безрелигиозного, безблагодатного художника».

«Жизнь Арсеньева» называют еще «экзистенциальной автобиографией», поскольку роман не столько соотносится с реалистическими автобиографиями, такими как трилогия Л. Н. Толстого «Детство», «Отро-

<sup>1</sup> Аверин Б. Жизнь Бунина и жизнь Арсеньева: поэтика воспоминания. М., 2001. С. 677.

<sup>2</sup> Бердникова О. А. «Так сладок сердцу Божий мир...»: творчество И. Бунина в контексте христианской духовной традиции. Воронеж, 2009. С. 17.

чество», «Юность», трилогия М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты», где авторы стремятся показать становление героя как личности, объективно передать связи человека не столько с миром, сколько с романами, где важнее оказывается экзистенциальный опыт становления сознания. «Жизнь Арсеньева» скорее ближе к таким романам, как «Слова» Ж.-П. Сартра, «Котик Летаев» А. Белого и «Другие берега» В. Набокова, поскольку Бунин «не столько мир человека создает, сколько он самоосуществляется в мире людей»<sup>1</sup>.

«Жизнь Арсеньева» определяют еще и как *феноменологический роман*<sup>2</sup>. Феноменология как философия жизни возникла благодаря Э. Гуссерлю, который обращается к сознанию человека, переосмысливающего реальность через свои воспоминания, желания, фантазии, творческие вымыслы. Феноменологический роман связан с рефлексией мира и сознающим героем, наделяющим мир новым смыслом. «“Жизнь Арсеньева” – это не воспоминание о жизни, а воссоздание своего восприятия жизни и переживание этого восприятия (то есть новое “восприятие восприятия”). Жизнь сама по себе как таковая, все ее апперцепции и переживания не существуют, объект и субъект слиты неразрывно в одном едином контексте, поэтому я и осмеливаюсь назвать “Жизнь Арсеньева” первым русским феноменологическим романом»<sup>3</sup>. В свою очередь, говорится о несводимости художественного метода И. А. Бунина и его романа «Жизнь Арсеньева» лишь к автобиографической или феноменологической концепции, исходя из того, что содержание бунинской прозы составляют «космос и душа человека»<sup>4</sup>.

Предлагается рассуждать в категориях поэтики совершенства: «Конечно, это роман не о детстве, в нем нет ребячьих радостей, душевной простоты и наивности. Эта книга о том, как страшна и прекрасна жизнь»<sup>5</sup>. «Постепенно в автобиографическое откровение о двух стихиях – природе (космосе) и литературе (мифе) – вплетаются и другие элементы, давшие толчок творчеству писателя и, в конечном счете,

<sup>1</sup>Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий : учеб. пособие. М., 2002. С. 27.

<sup>2</sup>Об этом подробнее см.: Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. Франкфурт-на-Майне ; М., 1994 ; Рябова С. Г. Феноменология страсти и страстности в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева». Иркутск, 2010.

<sup>3</sup>Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. С. 305.

<sup>4</sup>Сливицкая О. Повышенное чувство жизни: Мир Ивана Бунина. М., 2004. С. 212.

<sup>5</sup>Марченко Т. В. Поэтика совершенства: О прозе И. А. Бунина. М., 2015. С. 53.

создавшие редкостный и все еще не разгаданный феномен бунинской прозы. Это родина, любовь и смерть»<sup>1</sup>.

«Жизнь Арсеньева» – произведение, которое можно назвать металитературным повествованием, поскольку в центре романа находятся проблемы самопознания, самосознания, самоанализа, погруженные в дискурс литературной памяти. Здесь и сам творческий процесс приравнивается к потоку воспоминаний, а повествование выстраивается в форме воспоминаний, преобразованных творческим сознанием. Герой Бунина литературоцентричен более, чем физиологичен. Все прочитанное им в книгах всплывает потом в его судьбе и художественном мире, а Арсеньев ощущает свое единство с миром литературы.

Память – одна из важнейших основ в романе «Жизнь Арсеньева». Авторская концепция памяти обусловила не только характер нарратива (это, разумеется, воспоминание), но и его пространственно-временную протяженность, и сюжетно-композиционную структуру, и образную систему.

Именно память играет главную роль в развитии творческой (вообще всякой) индивидуальности. Писатель художественно апробирует разные виды памяти. Так, например, важную роль в становлении героя Алексея Арсеньева играет родовая (генетическая, наследственная) память, которая идет из глубины веков, закрепляется в наших эмоциях, инстинктах, способностях, подсознании. Это то знание, с которым мы рождаемся. Сам Бунин гордился тем, что принадлежал к старинному дворянскому роду Арсеньевых-Буниных (к которому, кстати, принадлежали такие яркие творческие личности, как В. Жуковский и А. Бунина). «Род Буниных происходит от Симеона Бунковского, мужа знатного, выехавшего в XV веке из Польши к великому князю Василию Васильевичу. Правнук его Александр Лаврентьев сын Бунин служил по Владимиру и убит под Казанью. Стольник Козьма Леонтьев Бунин жалован за службу и храбрость на поместья грамотой. Равным образом и другие многие Бунины служили воеводами и в иных чинах и владели деревнями. Все сие доказывается бумагами Воронежского дворянского депутатского собрания о внесении рода Буниных в родословную книгу... древнего дворянства...»<sup>2</sup> – писал Бунин в «Автобиографической заметке».

Родовая память определила бытовой и социальный уклад жизни героя и характер его воспоминаний. Иногда воспоминания о родовых изменениях выстраиваются как литературные модели описания дворян-

<sup>1</sup> Марченко Т. В. Поэтика совершенства: О прозе И. А. Бунина С. 53.

<sup>2</sup> Бунин И. А. Собрание сочинений : в 4 т. М., 1988. Т. 1. С. 4.

ских усадеб: «И я помню веселые обеденные часы нашего дома, обилие жирных и сытных блюд, зелень, блеск и тень сада за раскрытыми окнами, много прислуги, много гончих и борзых собак, лезущих в дом, в растворенные двери, много мух и великолепных бабочек... Помню, как сладко спала вся усадьба в долгое послеобеденное время». Здесь совершенно очевидны переключки с архетипическими усадебными мотивами, звучащими в произведениях Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева и русской лирике XIX в. с ее пасторальными и усадебными мотивами. Сам герой задается вопросом: «Сколько заброшенных поместий, запущенных садов в русской литературе и с какой любовью всегда описывались они! В силу чего русской душе так мило, так отрадно запустенье, глушь, распад?» Бунин, хорошо знакомый с элегической и балладной поэзией Жуковского, Пушкина, Батюшкова, Боратынского, наделяет своего героя металитературной интуицией, способностью везде улавливать традиционную элегическую и балладную топику. Так, оказавшись в Орле, герой узнает, что «недалеко есть усадьба, которая будто бы описана в “Дворянском гнезде”, и отправляется на “окраину города, в глухую, потонувшую в садах улицу, где, на обрыве над Орликом, в старом саду, осыпанном мелкой апрельской зеленью, серел давно необитаемый дом с полуразвалившимися трубами, в которых уже вили гнезда галки”». Он долго смотрит на узорчатый сад, вспоминает героев Тургенева: «Лиза, Лаврецкий, Лемм... И мне страстно захотелось любви». Особенно значимую роль играет память, обусловленная литературным опытом героя. Мир Алексея представлен исключительно книжными открытиями, а его литературные предпочтения и впечатления предопределили дальнейшие жизненные маршруты. Герой выучился читать по русскому переводу «Дон-Кихота» Мигеля де Сервантеса и начинает мечтать о путешествиях. Его юношеский выбор связан с Пушкиным: «Что же до моей юности, то вся она прошла с Пушкиным». Зимние и осенние пейзажи и природные состояния Арсеньев воспринимает глазами Пушкина, а по мере взросления он перечитывает «Путешествие в Арзрум» и листает подшивки пушкинского «Современника». Герой попадает в Васильевское, в библиотеку Писарева, где оказалось «множество чудеснейших томиков в толстых переплетах из темно-золотистой кожи с золотыми звездочками на корешках – Сумароков, Анна Бунина, Державин, Батюшков, Жуковский, Веневитинов, Языков, Козлов, Баратынский...». Здесь автор впервые указывает на желание героя стать писателем: «С этими томиками я пережил все свои первые юношеские мечты, первую полную жажду писать самому, первые попытки утолить ее, сладострастие воображения. Оно, это вооб-

ражение, было поистине чудодейственно». Оказавшись на южных окраинах России, Арсеньев вспоминает Гоголя: «...весь окрестный край был его, – Миргород, Яновщина, Шишаки, Ярески, – мы часто, смеясь, вспоминали: “Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии!”» Необыкновенное впечатление произвели на него «Старосветские помещики» и «Страшная месть»: «Какие незабвенные строки! Как дивно звучат они для меня и до сих пор, с детства войдя в меня без возврата, тоже оказавшись в числе того самого важного, из чего образовался мой, как выражался Гоголь, “жизненный состав”».

Предпочтения литературных интересов Арсеньева связаны с особым рода, исключительно литературным, а не социальным «толстовством»: «Мое толстовство складывалось из тех сильных противоположных чувств, которые возбуждали во мне Пьер Безухов и Анатолий Куракин, князь Серпуховской из “Холстомера” и Иван Ильич, “Так что же нам делать” и “Много ли человеку земли нужно”, из страшных картин городской грязи и нищеты, нарисованных в статье о московской переписи, и поэтической мечты о жизни среди природы, среди народа, которую создавали во мне “Казачи” и мои собственные впечатления от Малороссии». Любимыми героями Арсеньева становятся Пьер Безухов и Анна Каренина, а самого Бунина, создающего женские образы, всегда привлекает одержимость и страстность, скрытые в образе толстовской Анны. Мечтательность и чувственность Пьера станут основной чертой бунинских героев – Мити, Елагина, Арсеньева.

Довольно часто встречается в романе «Жизнь Арсеньева» прием воспоминания-предсказания. Так, детские книжные впечатления об экзотических странах послужили источником жизненных странствий: «В книге “Земля и люди” были картинки в красках. Помню особенно две: на одной – финиковая пальма, верблюд и египетская пирамида, на другой пальма кокосовая...» Эта детская мечта осуществится: «...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!»

Как известно, писатель много путешествовал: Турция – Греция – Египет – Иудея – Ливан – Сирия – Цейлон. Историческая память у Бунина связана с представлением об отсутствующем времени и подчиняется внутренней динамике, передающейся через соотносительности с различными составляющими его художественного мира. Воспоминания о путешествиях по древним погибшим цивилизациям, запечатленные в романе, были отражены в знаменитых сонетах «Иерихон», «Горный лес», «Люцифер», «Каир», где Бунин-поэт оживляет культурную память, воссоздавая заново исчезнувшие миры. Тема гибели цивилиза-

ций в «Жизни Арсеньева» волнует Бунина и философски проецируется им на историческую судьбу Руси-России. Например, в стихотворении «Каир» поэт намекает на несколько эпох (расцвет при фараонах – закат при мамлюках – возрождение при Мухамеде Али), которые пережила Египетская цивилизация:

Английские солдаты в цитадели  
Глядят за Нил, на запад. От Али  
До пирамид, среди долин, в пыли,  
Лежит Каир. Он сух и сер в апреле.

Современный Бунину Египет – уже британская колония, английские солдаты оглядывают Каир из величественной Цитадели Саладина. Упомянута поэтом мечеть Али – ее называют Алабастровой мечетью – символ освобождения от мамлюков и турецкого влияния. Сфинкс и пирамиды выступают как артефакты погибшей цивилизации фараонов:

Веселыми несметными огнями  
Горит Каир. А сфинкс от пирамид  
Глядит в ночную бездну – на Апит<sup>1</sup>  
И темь веков. Бог Ра в могиле. В яме.

Главный герой романа Бунина Алексей Арсеньев – прежде всего художник. Он обладает творческой памятью, образностью мышления, эстетической избирательностью. Именно его творческая память и порождает весь мир романа. Бунин последовательно демонстрирует читателю видение мира глазами художника, его понимание этого мира и эстетическое преображение.

Тема жизни и смерти – одна из главных в романе «Жизнь Арсеньева». Развивается она через переосмысление Буниным творчества Толстого. Данная тема образует мощный экзистенциально-эмоциональный пласт и разворачивается в несколько этапов: от противостояния живого мертвому к признанию их единства и неразрывности и затем к пониманию бессмертия как особой формы памяти. Не случайно Алексей Арсеньев проходит испытание шестью смертями (маленький подпасок, родная сестра Надя, Писарев, Великий Князь, Лика, любимая лошадь). Воссоздавая в книге образы ушедших близких, писатель ощущает связь с их мыслями и чувствами, увековечивает их в бессмертном тексте, тем самым воскрешая. Бунин решает проблему конечности человеческого состояния, мучившую героя, приемом перехода в иную плоскость – вневременную, где нет смерти. Так, после продолжительного описания

<sup>1</sup> Апит – древнее название города Фивы в честь богини Апит.

мрачных приготовлений к похоронам Писарева, где герой отмечает выразительные скорбные подробности – чернеющая крышка гроба у крыльца, гробовой фиолетовый бархат, пазументы, заострившиеся черты лица усопшего и т. д.), Бунин переключает внимание Арсеньева на миловидное личико Анхен в новом батистовом платьице. И вдруг молебен об усопшем кажется ему уже «обнадеживающим» и «праздничным», потому что теперь «мир стал как будто еще моложе, свободнее, шире и прекраснее после того, как кто-то навеки ушел из него...».

И в завершении романа Арсеньева с Анхен, после прощания героя с ней, кучер отдает ему номер петербургского журнала с опубликованными стихами: «Я на ходу развернул его и точно молнией ударили мне в глаза волшебные буквы моего имени...»

Тема любви – основная в бунинском творчестве. Четыре влюбленности Алексея Арсеньева соотносимы со стадиями его психологического взросления и творческого становления. Героини романа «Жизнь Арсеньева» предвосхищают галерею женских образов в цикле «Темные аллеи». Белокурая и возвышенная Анхен пробудила в юноше стремление к познанию мира, интерес к философии и литературе. Сентиментальная Лиза Бибикина будоражит поэтическое воображение героя, становится источником элегического томления и адресатом пасторальных стихов. Образ Тоньки связан с обострением чувственности и торжеством плотского в герое. Лика – героиня последней, пятой, части романа «Жизнь Арсеньева», представляющая собой попытку Арсеньева найти земное «воплощение вечной женственности». Вспомним, что в четвертой книге Лика умирает, однако ее существование после смерти продолжается в воспоминаниях героя – в книге пятой. Лика становится для него вечным наплывающим «сном» о России.

«“Лика” – повесть о страстном стремлении к любви и о невозможности одной любовью, только любовью удовлетвориться. В этом смысле книга эта очень мужская, родственная тому, что отражено в размолвке Вронского с Анной Карениной: Вронский ведь любит Анну, а заставляет ее страдать только потому, что для него жизнь не исчерпывается любовью, как хотела бы Анна. У Бунина Арсеньев перед Ликой виноват, пожалуй, больше»<sup>1</sup>, – писал в рецензии Г. Адамович.

<sup>1</sup>Классик без ретуши: литературный мир о творчестве И. А. Бунина: критические отзывы, эссе, пародии (1890-е – 1950-е годы): Антология / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М., 2010. С. 392.

## ЦИКЛ НОВЕЛЛ «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

«Темные аллеи» называют лебединой песней Ивана Бунина. Это был его последний прижизненный сборник рассказов, написанных в основном в годы Второй мировой войны в Приморских Альпах – в Грассе, где Бунин провел всю немецкую и итальянскую оккупацию. Первое издание книги появилось в Нью-Йорке в 1943 г., а второе, дополненное, вышло после войны в 1946 г. в Париже и включало уже 38 новелл. Отдельные новеллы публиковались в начале 1940-х гг. в «Новом журнале». Судьба книги поначалу оказалась несчастливой из-за нападков критиков, литературоведов и писателей-современников. З. Шаховская ощутила в новеллах «привкус натурализма и какой-то, что ли провинциальности»<sup>1</sup>. М. Слоним, И. Ильин и И. Шмелев обвиняли почтенного писателя в неуместном эротизме и даже порнографии, а А. Ремизов, наоборот, счел книгу «ребяческим лепетом».

Период работы над циклом «Темные аллеи» пришелся на самое сложное в личной жизни Бунина десятилетие. Об этом времени талантливо написала Г. Кузнецова в книге «Грасский дневник», где, с одной стороны, ведется добросовестная летопись жизни писателя в эмиграции, а с другой – подразумеваются психологически сложные личные отношения с Бунинными. Творческое и эмоциональное общение с поэтессой Г. Кузнецовой не могло не сказаться на стилевом облике бунинской прозы, которая становилась все более «модернистской» (и по смелости разработки запретных в русской традиции мотивов, и по концентрации внимания на роли иррационального в жизни человека).

В цикле новелл Иван Алексеевич Бунин наследует тютчевское понимание любви. Это неподвластная человеку стихия, полная прекрасных захватывающих мгновений, но неизбежно влекущая в бездну и приводящая к катастрофе. Такое понимание обусловило композиционную специфику его новелл. В них повторяется устойчивая «формула» сюжета: встреча, быстрое сближение, ослепительная вспышка чувств и неотвратимое расставание персонажей (нередко связанное со смертью или решительным уходом из «мирской» жизни одного из них) либо трагедия. Как правило, «земной» сюжет в прозе Бунина продлевает бесконечная сила памяти, превращающая его в сюжет «вечности».

Вынесенная в название темнота аллеи словно предвещает трагедию. В каждой новелле бунинского сборника появляются образы аллеи (еловых, кипарисовых, липовых), садов (оливковых или яблоне-

<sup>1</sup> Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 214.

вых) и рош (березовых, дубовых). Сюжетная развязка произведения тесно связана с тем, какими красками рисует Бунин сцены свиданий: густая темнота еловых аллей обернется трагедией, а встреча в яблоневом саду – грустным воспоминанием. В новелле «Поздний час» герой, уловивший запах яблок, вспоминает свою молодость и первую любовь, свидание в яблоневом саду. А в новелле «Зойка и Валерия» показаны две аллеи: справа росли березы и липы, между ними – старые сосны, а слева «большое пространство занимало смешение леса и сада с мрачно-величавой аллеей древних елей», шедшей к купальне и пруду. Свидания Валерии и Левицкого проходили именно в этой аллее, «будто что-то таившей в своей мрачной неподвижности», предсказывающей гибель героя. По воспоминаниям Г. Кузнецовой, Бунин признавался, что еловые аллеи были связаны у него с грустными воспоминаниями: «Еще в детстве было для меня в них что-то мучительное...»<sup>1</sup> Символика ели и кипариса в европейской культуре связана с трагическими мотивами. В прозе Бунина образы кипарисов и елей становятся предупреждающими знаками. Так, в новелле «Кавказ» встреча героев происходит в экзотическом пространстве: «Мы нашли место первобытное, заросшее чинаровыми лесами, цветущими кустарниками, красным деревом, магнолиями, гранатами, среди которых поднимались веерные пальмы, чернели кипарисы...» Эти чернеющие кипарисы встречаются еще раз в воспоминании героя перед самоубийством: «...жил когда-то некоторое время возле Сочи, – молодой, одинокий, – на всю жизнь запомнил те осенние ночи среди черных кипарисов, у холодных серых волн...»

Доминантная тема цикла новелл «Темные аллеи» – сфера человеческих чувств. Героиня чаще всего видится сквозь призму памяти героя, а сам он оказывается страдающим, продолжающим образы бунинских влюбленных юношей из повестей «Митина любовь» и «Дело Корнета Елагина». Иван Алексеевич Бунин находит все новые и новые оттенки любви: возвышенное чувство обожания, чуждое плотскому влечению («Натали»), притворная любовь-игра («Ривьера»), продажная любовь («Барышня Клара», «Сто рупий»), любовь-вражда («Пароход «Саратов»), любовь-отчаяние («Зойка и Валерия»), любовь-самозабвение («Холодная осень»), любовь-жалость, любовь-сострадание («Руся»). Любовь у Бунина – миг, то, что никогда не перерастает в состояние прочного земного блаженства. Мы не найдем в рассказах ни счастливого брака, ни образа счастливой женщины-матери. Для новелл из сборника

<sup>1</sup> Кузнецова Г. Грасский дневник. Трагедия любви: Он, Она и... Она. М., 2001. С. 15.

«Темные аллеи» характерно полярное соотношение сюжетного и описательного начал. Описательность часто не связана с сюжетом (пейзаж, интерьер, портрет), выходит за рамки строгой логики повествования и выполняет функции психологического анализа, внутреннего монолога или косвенного авторского комментария. Сюжетная формула, как правило, повторяется: встреча, внезапное сближение, ослепительная вспышка чувств и неотвратимое расставание, сопровождающееся порой смертью одного из любовников. В рассказе «Кавказ» сюжет развивается очень напряженно и обладает чертами мелодрамы. Он и она вырываются на Кавказ, чтобы побыть вдвоем. Заподозривший измену муж отправился вслед и, не найдя их, застрелился. Именно самоубийство составляет кульминацию и развязку. Этот самый напряженный в сюжете эпизод строится на нагнетании глаголов: *искал, купался, брился, позавтракал, выпил, выкурил, лег, выстрелил*.

В новеллах И. А. Бунина чрезвычайно важны предметные подробности (детали интерьера, гардероба, подробности трапезы и т. д.). Например, в финальной части новеллы «Чистый понедельник» статус лейтмотивных приобретают подробности, связанные со светом. Сначала упоминается «солнечный вечер», потом – последовательно – «мерцающие старого золота иконостаса» в Архангельском соборе, «освещенные окна» Грибоедовского переулка и свет, льющийся из небольшой церкви Марфо-Мариинской обители. Наконец, стихия света символически спускается в образе свечи, который трижды повторяется в последнем абзаце. Свеча в руках героини – это и знак духовного света веры в ее сознании, и напоминание о быстротечности хрупкой человеческой жизни, но главное – символическое воплощение света памяти в душе повествователя. Вряд ли случайно, что и экспозиция бунинского рассказа содержит тот же мотив разгорающегося света.

---

**Иван Сергеевич ШМЕЛЕВ  
(1873–1950)**

---

**ФОРМИРОВАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ,  
МОТИВЫ И ОБРАЗЫ, ИДЕИ И ПАФОС**

«Богатствами русского языка И. С. Шмелев владеет, как редко кто. Но власть эта – не власть коллекционера, собирающего чудные, бывалые, уродливые или ветхие самосиянности языка, чтобы любоваться ими в некотором пренебрежении к профану-читателю, а профан-то и не знает, что именно разуметь за этими “дивными словесами”! Или ничего не разуметь, а просто радоваться этим бериллам и хризопразам русской словесности»<sup>1</sup>, – писал в рецензии об Иване Шмелеве его друг, многолетний корреспондент и единомышленник И. Ильин.

И. С. Шмелев вместе с семьей покинул уже большевистскую Москву в 1918 г. и поселился в Алуште, где в горах над морем приобрел небольшой глинобитный дом, окруженный кипарисами. Сын Шмелева Сергей присоединился к Белому движению и стал артиллеристским офицером Добровольческой армии генерала А. Деникина. После разгрома и эвакуации белой армии писатель не покинул Крым и пережил там страшные месяцы «красного террора» – жестокость и зверства, которые чинили венгерский коммунист Белла Кун и коммунистка по партийному прозвищу Землячка. В конце 1920-го – нач. 1921-го г. в Севастополе, Евпатории, Ялте, Феодосии, Алушке, Алуште, Судакке большевиками было уничтожено более 120 тыс. человек. В январе 1921 г. был арестован сын Шмелева и расстрелян без суда и следствия вместе с другими участниками Белого движения. Эта трагедия и стала основной причиной отъезда писателя в эмиграцию. В ноябре 1922 г.

---

<sup>1</sup> Ильин И. А. Творчество Шмелева // Собр. соч. : в 10 т. / вступ. ст., коммент. Ю. Т. Лисицы. М., 1993–1999. Т. 6, кн. 2. 1996. С. 110.

И. С. Шмелев получил разрешение на выезд в Берлин. Врачебный консилиум выдал заключение о необходимости лечения за границей, чтобы поправить здоровье после тяжелейших лет, проведенных писателем в Крыму.

Благодаря посредничеству Бунина И. С. Шмелев получает французскую визу и в январе 1923 г. приезжает в Париж. Лето и осень 1923 г. он с женой проводит в Грассе на вилле Мон-Флери (Mont-Fleury), по соседству с Буниными. Отношения двух художников были непростыми: покровительство и благотворительность Бунина мучительны для Шмелева, а замкнутость и непроходящая скорбь Шмелева тягостны для Бунина.

В Грассе Шмелев перерабатывает свой алуштинский дневник, превращая его в художественное свидетельство гибели великой империи. Братоубийственная гражданская война обернулась для него личной трагедией, и Иван Сергеевич считает своей миссией написать об этом. Вилла Mont-Fleury расположена высоко в горах над Грассом, почти так же, как дом Шмелева в многострадальной Алуште. Это навевало трагические воспоминания: для Шмелева Алушта стала символом смерти. В Грассе он закончил свою книгу: «*О Крыме – символе нашего крестного пути – я оставил русским людям свое истерзанное сердце – мое горькое “Солнце Мертвых”*»<sup>1</sup>.

Автобиографичность книги очевидна: рассказчик-летописец – пожилой писатель, оставшийся в Крыму после ухода белой армии. Разворачивается картина тотальной безысходности: голод, разрушающий человеческое в человеке, жестокость и ненависть, которыми поражены захватившие Крым большевики. Все герои книги – и люди, и животные, и птицы – умирают, а в их мертвых застывших глазах смеется солнце.

«“Солнце мертвых” останется в художественной сокровищнице русской культуры, среди тех, кровью и слезами написанных человеческих документов, какие грядущим поколениям расскажут о водворении ада на русской земле – Апокалипсис Русской Истории»<sup>2</sup>, – писал критик Ю. Айхенвальд.

Автор «Солнца мертвых» исполнен обвинительного пафоса: «Смотри, Европа! Везут товары на кораблях, чаши из черепов человеческих – пирам веселье, человечьи кости – игрокам на счастье, портфели из “русской” кожи – работы северных мастеров, “русский” во-

<sup>1</sup> Из письма Шмелева – Зеллеру // Константин Бальмонт – Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения. 1926–1936 / ред. В. П. Польшковская. М., 2005. С. 284.

<sup>2</sup> Айхенвальд Ю. Литературные заметки // Руль. 1926. 17 нояб. № 1813. С. 2–3.

лос – на покойные кресла для депутатов... Скупай, Европа! Шумит пьяная ярмарка человеческой крови... чужой крови. Цела Европа? Как там – с... “правами человека”?»

Европа, высокомерно принимавшая русских эмигрантов, «великодушно» позволяя дворянам, офицерам, художникам, ученым, становиться таксистами и белошвейками, должна была, по мысли И. С. Шмелева, задыхаться от слез. И поэтому автор и пишет такую страшную страницу русской истории, когда русский народ становится одновременно и жертвой, и палачом: «Только в одном Крыму за какие-нибудь три месяца! – человеческого мяса, расстрелянного тоже! Десять тысяч тонн... И какой вклад в историю... социализма! Странная вещь: теоретики, словокройщики, ни одного гвоздочка для жизни не сделали, ни одной слезки человечеству не утерли, а какая кровавенькая секта! И заметьте: во вкуч входит!»

«Солнце мертвых» – эпопея, однако здесь нет воплощенного героического идеала. Произведение построено как плач, как мучительное прощание с погибшим миром. Ощутима стилистическая близость книги к автобиографическим очеркам и мемуарам. Ее отдельные страницы напоминают лирические монологи. По ночам героя охватывает тревога, он находится во власти невротического низкочастотного гула: «Я смыкаю глаза в истоме, дремотно, сквозь слабость, слышу: то наплывает, то замирает торканье. Грохот какой ужасный, словно падают камни с горы. Или это кровь в ушах гудит, шумит водопадами в голове...» Автор интуитивно ищет спасительный ритм шагов, заставляя читателя следить именно за звучанием текста: «Я хожу и хожу по саду, смотрю на камни»; «Я хожу и хожу по саду, доаживаю свое»; «Иду – высчитываю шаги, чтобы запутать мысли»; «Я ухожу и брожу по саду, путаюсь по кустам, натыкаюсь на кипарисы, ищу дышать...»; «Дождь ли, ветер – я хожу и хожу по саду... захаживаю думы».

Текст обладает эффектом мощного эмоционального воздействия, что обусловлено трагическим опытом переживаний автора и героя и проявляется в ритмизации и технике смысловых, лексических и фонетических повторов. Частые повторы слов «пустота» и «темнота» символизируют потемки души героя: «Дождь на крыше говорит-бормочет: пустота, темно-та... та-та...»; «Сидишь у огня и слушаешь: все одно – пустота, темнота... та... та... застучали ворота...»; «И зря пушта».

Целостность книги выдерживается благодаря повторяющемуся мотиву щемящей внутренней тоски, который усилен внешними звуками: удушливыми воплями тюленя-белуги, криками брошенного павлина

с оторванным хвостом, осенним криком ястреба, утащившего курочку. Все эти звуки, от которых «мертвой тоской сжимает сердце», напоминают герою об ушедших в море кораблях, о погибшей белой армии, потерянном сыне.

Настроение сгущающейся тоски экспрессивно обобщается возникающим за всеми образами главным символом – погибшей России. И именно в этот момент на фонетической поверхности текста начинают происходить значимые метаморфозы – в повторах слогов читатель слышит одно – «убили». «Ах, какой был чудесный оркестр жизнь наша! – все пело и в многоголосьи рождалась гармония...», – так начинается одно из воспоминаний о прежнем мире. Это была жизнь, которую теперь «хоронили»: была «Ливадия», когда-то «пели литавры» и «пели корабли», «ливнем лившаяся пшеница», «цвели миндали». В былой России остались полнота и гармония, ее больше нет. В книге «Солнце мертвых» автор ее «отпевает». Как трагическое крещендо звучит тема разрушения жизни вообще: смертью охвачено все, и лишь «мертвое солнце смеется» «в мертвых глазах». Одна мысль – «забыться, уснуть».

Смыслообраз смерти обозначен уже в названии книги. Изображаемая Шмелевым Алушта – это «городок на кладбище», место, ставшее теперь большим кладбищем или входом в Киммерию (царство мертвых). Описываемые события приравниваются к греческой трагедии, которая разыгрывается под солнцем в амфитеатре гор. Иван Сергеевич Шмелев использует технику слоговых и звуковых повторов – прием, характерный для молитвы-причитания.

Герой ощущает «внутреннюю пустыню»: монашескую келью заменяет дальняя виноградная балка – «шиферно-глинистые стены – мои хранители: они укрывают меня от пустыни». Иллюзорный смыслообраз внутренней пустыни, позволяющий противостоять страшному миру, стал архетипом судьбы в русской эмигрантской литературе, а тяготение «загадочной русской души» к «сокровенной пустыне спасения» – это метатема всей русской литературы.

Художественное пространство книги строится по принципу голограммы: пространство космическое – горы, море, небо, солнце; пространство географическое – пейзажи Крыма (горы Димерджи и Чатырдаг, Перевал, Алушта, Ялта; пространство реально-бытовое – балки, виноградники, дома, миндаль, павлин, корова Тамарка, курочки. Историческое время – события гражданской войны, террор. Вневременное пространство – это пространство души. В поисках сына повествователь

обращается ко всему живому, что его окружает: к глицинии, грецкому ореху, миндальным деревьям, павлину, курочкам, корове. Безутешная тоска по сыну и уныние приводят героя к богоборчеству, а от него – к новому обретению Бога: «Я никак не могу уснуть. Коснулся души Господь – и убогие стены стали тесны. Я хочу быть под небом, – не видно его за тучами. Ближе к нему хочу... чують в ветре Его дыхание, во тьме Его увидеть... Свет!»

В конце осени 1924 г. из горного Прованса Шмелев переезжает в пригородный Севр, а лето проводит на побережье Атлантического океана в песчаных Ландах (так называется южная область океанского побережья Франции, граничащая с Испанией). Сначала И. С. Шмелев осваивает городок Оссегор, а затем Капбретон. Там отдыхали его друзья – генерал А. Деникин и профессор Сорбонны, историк литературы Н. Кульман. В эмиграции писателя будут связывать тесные дружеские взаимоотношения и с К. Бальмонтом – поэтом из чуждого ранее писателю символистского лагеря.

Очевидно, под влиянием повести И. Бунина «Митина любовь» Шмелев пишет новый роман «История любовная. Роман моего приятеля», который публиковался в «Современных записках» в 1927 г. Главный герой – шестнадцатилетний гимназист Тонька – мучительно переживает пробудившееся и непонятное для него страстное влечение к горничной Паше и возвышенное романтическое томление по Серафиме, напоминающей ему тургеневскую героиню из повести «Первая любовь».

Здесь вновь зазвучал стиль дореволюционного Шмелева: проявились его чувственная природа, умение «думать глазами», следовать скорее предчувствиям, вообще пробовать художественную материю на вкус и на ощупь, не подвергая ее какой-либо аналитике. Творческое воспоминание у Шмелева, как правило, рождается из выразительных обонятельных образов. Так, образ горничной Паши воссоздан из воспоминания о ее запахе: «Ветерок от ее накрахмаленного платья, белого с незабудками, и удивительно свежий запах, который приносила она с собою в комнаты со двора, – будто запах сырых орехов и крымских яблок, – крепко живут во мне». Вот как эмоционально герой Шмелева читает повесть Тургенева: «Дома я взялся опять за книгу. дочитав, как Володя прыгнул с высокой оранжереи к ее ногам и как она осыпала его поцелуями, я почувствовал такое волнение, что заструились буквы и страшно забилось сердце. Я испугался, что сейчас будет разрыв сердца, как у нашего булочника под Пасху, и стал креститься, призывая Великомученицу Варвару. “Может быть, это предупреждение,

за дурные мысли? Господи, отпусти мне грехи мои!” Мне стало легче. Я намочил лоб квасом и пошел прохладиться в садик». Второй женский образ – Серафима, которую герой воображает тургеневской Зинаидой. Он наблюдает за ее жизнью только сквозь щель забора и, разумеется, додумывает и воображает себе роскошь, которая должна ее окружать. Возвышенные мечты героя переданы, как это часто бывает у Шмелева, через гастрономический код: «За обедом я думал о стареньком лакее во фраке и перчатках, который нес – там – тарелку с хребтом селедки, и мне казалось невероятным, чтобы чудесная Зинаида эту селедку ела. Это ее мать, конечно, похожая на молдаванку, обглаживала селедку, а ей подавали крылышко цыпленка и розанчики с вареньем». Герой представляет Серафиму сказочной принцессой и стыдится своего социального статуса. Шмелев передает это состояние через детали интерьера, образы слуг и описание яств: «Я оглядывал стол и думал, что ей не понравилось бы у нас, показалось бы грязно, грубо; что Паша, хоть и красива, все же не так прилична, как почтенный лакей в перчатках, и квас, конечно, у них не ставят, а ланинскую воду. Вышитая бисером картина – “Свадьба Петра Великого”: в золотой раме, пожалуй бы, ей понравилась, но страшный диван в передней и надоевшие фуксии на окнах – ужасно неблагородно. А ящик с зеленым луком на подоконнике – ужас, ужас! Если бы Зинаида увидела, презрительно бы швырнула – лавочки!» Контраст между тонкой душевной настройкой Тоньки и пошлым купеческим окружением передан гастрономическим сравнением: «Так, бывало, вернешься из театра после волшебного балета, а заспанная кухарка сердито сует тарелку с остатками поросенка с кашей: – Нате вот, доедайте... а лапша прокисла».

Шмелев желал показать поэтическую одаренность автобиографического героя Тоньки, пробующего писать стихи. Действительно, в письме к О. Бредиус-Субботиной (ученица, муза и многолетняя корреспондентка писателя) И. Шмелев признавался: «Обычно великие поэты от стихов – к прозе. <...> Я сразу начал с труднейшего, с прозы...»<sup>1</sup> К поэзии он относился как к возрастному увлечению и вспоминал, что «с мальчишек крутил стишки»<sup>2</sup>, как и его герой Тоник из повести «История любовная». Вот как описано творческое томление Тоньки, пробующего написать стихи для абстрактной возлюбленной: «Я исписал несколько листочков, но стихи все не получались. Вышло всего две

<sup>1</sup> Шмелев И. С., Бредиус-Субботина О. А. Роман в письмах : в 2 т. М., 2005. Т. 2 : 1949–1950. С. 263.

<sup>2</sup> Там же.

строчки: Неуловимая, как тайна, Ты улетаешь от меня... Рифму на – “тайна” я так и не мог найти. Я знал, что бывает “пафос”, когда посещает Муза, и тогда только записывай! Вот как сегодня, Паше: “Ты – лилия полей... Ты – полевой цветок... Скорей, вина налей!..” Какая сила! И вот, улетела Муза. Она капризна. “Господи, помоги создать!” – шептал я, кусая ручку. “Тайна...? М-айна, л-айна, с-айна, к-айна... все чепуха выходит! Если бы можно было сказать – “та-и-на”, тогда можно бы – “Каина”! “Не любишь меня, как Каина!” Пришлось бросить, хотя первая строчка мне очень нравилась». Или другой пример, где герой решает прочесть свое сочинение горничной: «Руки мои дрожали. Мне было стыдно и хорошо... и я ничего не помнил. Я прочитал “Незабудковые глазки”. Когда я кончил – “Тебе, прекрасная из Муз!” – и протянул ей бумажку, промолвив: “Возьми себе, на память!” – Паша посмотрела во все глаза – они стали у ней огромные, – осветила меня глазами и растерянно-глупо засмеялась: – Вы... про меня это? Вот хорошо, складно как, и про губки, и про глазки... а “измус” что такое, а?»

В основе образа главного героя «Истории любовной» автор задумал типичную для начала XX в. лирическую концепцию личности, которая раскрывает исключительную ценность, богатство и неповторимое своеобразие внутреннего мира человека в его нравственном становлении.

Обращения эмигрантов первой «волны» к воспоминаниям и мемуарам связаны не только с миссией сохранения русского культурного наследия, чтобы оставить потомкам историю России, но и с желанием сохранить факты личной биографии; найти в прожитой жизни подтверждение неким фундаментальным законам бытия.

В жизни Шмелева в конце 1920-х гг. появился крестник и воспитанник – маленький Ив Жантийом, сын племянницы жены Юлии Кутыриной и дипломата Рене Андре Эдмона Жантийома. В Ландах Ива Жантийома называли «вторым сыном» русского прозаика<sup>1</sup>. Именно для него Шмелев пишет воспоминания о своем детстве, воплотившиеся в книгах «Лето Господне», «Богомолье».

В 1927 г. 7 января в газете «Возрождение» был опубликован рассказ Шмелева «Наше рождество» о том, как на Руси проходили рождественские праздники, а предназначался он крестнику писателя Иву Жантийому. Это было начало работы над «очерками русского благочестия», названными позже «Лето Господне». В это время влиятельные друзья И. Шмелева – Н. Кульман, И. Ильин и А. Карташов – стали активно рекламировать его как «певца земли русской» и выдвигать

<sup>1</sup> Жантийом-Кутырин Ив. Мой дядя Ваня. Воспоминания об Иване Шмелеве. Письма Ивана Шмелева Иву Жантийому-Кутырину. М., 2001.

на Нобелевскую премию. Он неистово участвовал в гонке, соревнуясь с И. Бунинным и Д. Мережковским. К 1931 г. вышло 28 изданий его произведений на 12 языках. Кандидатуру Шмелева поддерживал Т. Манн. Но не в 1931, не в 1932 г. никто из русских эмигрантов премию не получил, а в 1933 г. ее удостоился И. Бунин.

В сентябре 1933 г. из белградского издательства Шмелев получил экземпляр книги «Лето Господне. Праздники». С этим его поздравила З. Гиппиус, написавшая Шмелеву письмо, где благодарила за удовольствие, полученное при чтении. В доработанном варианте книга вышла в парижском издательстве «ИМКА-Пресс» в 1948 г. – «Лето Господне. Праздники – Радости – Скорби».

«“Лето Господне” написано в неореалистической манере, в то же время текст является примером феноменологической прозы»<sup>1</sup>. Окружающий предметный мир, другие персонажи и все события даны через восприятие семилетнего героя Вани, которому автор передоверяет свои детские воспоминания. Именно эта особенность позволяет рассматривать «Лето Господне» с точки зрения феноменологии и автобиографии.

В основу композиции лег годовая богослужебный цикл – от первого рассказа «Великий пост» до завершающего «Масленица», что позволило писателю показать, как видимая реальность преобразуется в Божественный мир. Как отмечал И. Ильин: «“Лето господне” строит фабулу как бы на внешней, эмпирической последовательности времен, а в сущности, идет вослед за календарным годом русского Православия»<sup>2</sup>.

В «Лете Господнем» повествование ведется от первого лица, «событийное» течение времени и «перцептивное» совпадают: время течения повествования симметрично моменту непосредственного переживания. Например, маленький Ваня вспоминает, как священник высказал неодобрение по поводу домашней картины «Красавица на пиру»: «В гостиной надеты серые чехлы на мебель, лампы завязаны в коконы, и даже единственная картина – “Красавица на пиру”, – закрыта простынею. Преосвященный так посоветовал. Покачал головой печально и прошептал: “греховная и соблазнительная картинка!”»

В «Лете Господнем» сознание главного героя представлено как непрерывный поток чувственных восприятий мира. Он – обладатель богатой эмпирической памяти, изображает мир в предметных и чув-

<sup>1</sup> Солнцева Н. М. Иван Сергеевич Шмелев. Аспекты творчества. М., 2006. С. 175.

<sup>2</sup> Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев. Мюнхен, 1959. С. 176.

ственных образах. Разнообразие чувственных реакций персонажа впечатляет: это и зрительные, и температурные, обонятельные и осязательные, акустические впечатления. Представления о пространстве в «Лете Господнем» также переданы через эмпирические ощущения героя. В главе «Постный рынок» Ваня, сидя на плечах работника Антона, гуляет по рынку. Пространственная характеристика рынка дана через зрительные впечатления и гастрономический ряд: «а вот капуста»; «а вот и огурцами потянуло»; «а вот вороха морковки»; «езде банка»; «горы гриба сушеного всех сортов».

В романе множество звуковых образов (но почти нет музыкальных звуков): это и различные оттенки диалектных говоров, похрустывания огурцов и капусты, скрип снега на морозе. Особую роль играют звуки, связанные с жизнедеятельностью человеческого организма: прихлебывание, чавканье, урчание, храп. Мир запахов чрезвычайно разнообразен: у капусты на постном рынке запах «кислый и вонький», у огурцов – «укропный, хренный», в доме пахнет мастикой, пасхой, ветчиной, рука отца пахнет деревянным маслом, ночная улица – «навозцем» и т. д. От великана Антона пахнет полушубком, баней, пробками, медом, огурцами, от отца – «флер-д-оранжем». Мир запомнился мальчику Ване своими вкусами, запахами, звуками, красками, и все это вызывает в его памяти ассоциативный поток, который и лежит в основе повествования. Запах новых санок ассоциативно рождает ощущение радости: «...чудесно-весело пахнут чем-то новым и таким радостно-заманным! Да чем же они пахнут?.. Этого и понять нельзя... – чем-то таким привольным-новым, дачей, весной, дорогой, зелеными полями».

Герой познает устои бытия чувствами – важно именно впечатление. Интеллектуальные воспоминания отсутствуют: нет мира книг. Дается установка на неумозрительное восприятие мира вещей и предметов. В восприятии главного героя предметный мир текуч и изменчив: «Ах, какой радостный-горьковатый запах, чудесный, вербный! И в этом запахе что-то такое светлое, такое...такое... – было сегодня утром, у нашей лужи, розово-живое в вербе, в румянном, голубоватом небе... – вдруг осветило и погасло. Я пригибаю прутьики к огоньку: вот затрещит, осветит, будет опять такое... Вспыхивает, трещит... синие змейки прыгают и дымят, и гаснут. Нет, не всегда бывает... неумовно это, как тонкий сон».

В поэтике книги «Лето Господне» ключевую роль играет гастрономическая образность. В начале 1940-х гг. И. С. Шмелев принял решение дописать еще две части очерков «Лето Господне». Попутно он

подверг редакции опубликованные ранее очерки («Масленица», «Михайлов день», «Рождество», «Великий пост»). Текстологические сравнения первой (1933) и последней (1948) редакций очерков «Лето Господне» интересны: переработанные главы выросли в объеме за счет введения гастрономических описаний. Шмелеведы отмечают факт, что написанный в этот период рассказ «Рождество в Москве» (1943) представляет собой «описания еды в раблезианском стиле», объясняя данную стилистическую особенность «постоянным недоеданием в условиях оккупированного Парижа»<sup>1</sup>.

Возможно, что через такое предельное внимание к бытовому укладу Шмелев стремился показать особенности национальной ментальности и специфику православного сознания. И. А. Ильин писал об этом: «Видишь самую Русь, народную Русь, православную Русь, замоскворецкую. <...> Нет, мало сказать – “видишь”: живешь в ней, с ней, ею»<sup>2</sup>. Ведь традиционно в русской литературе пищевые запахи связаны, как правило, с неприятными психологическими чувствами: унижения у Достоевского (запах тушеной капусты в «Бедных людях») или разочарования у Чехова (запах жареного лука в «Ионыче», рыбного жаркого в «Устрицах»). У И. С. Шмелева именно пищевые запахи организуют структуру художественного пространства, и переход из внешнего мира во внутренний связан именно с запахом еды. Сначала автор «обдаст» читателя запахом квашеной капусты, а затем развернет ретроспективную панораму постного рынка в Москве в канун Великого поста: «А вот капуста. Широкие кади на санях, кислый и вонький дух. Золотится от солнышка, сочнеет. Валят ее в ведерки и в ушаты, гребут горстями, похрустывают – не горчит ли?»; «В передней стоят миски с желтыми солеными огурцами, с воткнутыми в них зонтичками укропа, и с рубленой капустой, кислой, густо посыпанной анисом, – такая прелесть»; «Стряпуха, стараясь не шуметь и слушать, наминает в огромных чашках мурцовку-тюрю. Крепко воняет редькой и капустой. Полупудовые ковриги дымящегося хлеба лежат горой. Стоят ведерки с квасом и с огурцами».

В одном из писем своей постоянной корреспондентке О. Бредиус-Субботиной Шмелев в 1943 г. пишет: «Ах, как я мечтаю сырой квашеной капусты! Был у меня план: самому заквасить, да кадоочки нет...»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Шмелев И. С., Бредиус-Субботина О. А. Роман в письмах. Т. 3 (доп.) // Шмелев И. С. Переписка с О. А. Бредиус-Субботиной : в 2 ч. : Известные редакции произведений. М., 2005.

<sup>2</sup> Ильин И. А. О тьме и просветлении... С. 176.

<sup>3</sup> Шмелев И. С., Бредиус-Субботина О. А. Роман в письмах. Т. 3. С. 545.

Символом Великого поста у Ивана Сергеевича Шмелева становятся зернобобовые, например горох: «Вот он, горох, гляди... хороший горох, мытый. Розовый, желтый, в саях, мешками. Горошники – народ веселый, свои, ростовцы. У Горкина тут знакомцы. “А, наше вашим... за пуколкой?” – “Пост, надоть повеселить робят-то... Серячок почем положишь?” – “Почем почемкую – потом и потомкаешь!” – “Что больно несговорчив, богатеешь?” Горкин прикидывает в горсти, кидает в рот. – “Ссыпай три меры”». Комическое снижение, фамильярность и грубоватая крестьянская непристойность в этой сцене не выглядят отталкивающими.

В сознании Шмелева (напомним, что писатель из купеческогословия) русская кухня символизировала православную культуру, была одним из национальных архетипов. Алексей Ремизов, довольно ревниво относившийся к писателю, пошутил в очерке о нем: «Шмелев писал о прошлом величии России: как на праздники ели и какие, и где в Москве можно было достать продукты. И на чем я его застигну, про то он мне и рассказывает – о балыках, об осетрине, о копченой и о свежей рыбе в садках: и лавочников перечислит и лавки...»<sup>1</sup> Похоже, Ремизов пародирует сцену из шмелевских очерков русского благочестия «Лето Господне»: «Отец отдает распоряжения. У Титова, от Москворецкого, для стола – икры свежей, троечной, и ершей к ухе. Вязиги у Колганова взять, у него же и судаков с икрой, и наваги архангельской, семивершковой. В Зарядье – снетка белозерского, мытого. У Васьки Егорова – из садка стерлядок...»

Интересно, что ностальгические мотивы у Шмелева всегда связаны с образами-символами национальной кухни, а его чувственные ассоциации, как правило, вкусовые. «А жареная гречневая каша с луком, запить кваском! А постные пирожки с груздями, а гречневые блины с луком по субботам... а кутья с мармеладом в первую субботу... <...> А... великая кулебяка на Благовещение, с вязигой, с осетринкой!» – вспоминает Шмелев в очерке «Великий пост».

Достаточно вспомнить сцену угощения архиерея из главы «Масленица» («Лето Господне»): «За ухую и расстегаями – опять и опять блины. Блины с припеком. За ними заливное, опять блины, уже с двойным припеком. За ними осетрина паровая, блины с подпеком. Лещ необыкновенной величины, с грибами, с кашкой... наважка семивершковая, с белозерским снетком в сухариках, политая грибной сме-

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Центурион // Собр. соч. Т. 10. 2002. С. 263.

танкой... блины молочные, легкие, блинцы с яичками... еще разварная рыба с икрой судачьей, с поджарочкой... желе апельсиновое, пломбир миндальный – ванилевый...» Целый ряд нанизанных предметов, безразмерная рамка захвата, неинформативное перечисление – нечто похожее можно встретить у Гоголя, например знаменитые гастрономические пассажи в «Мертвых душах».

При этом сам И. С. Шмелев ироничен по отношению к себе: «М. б. ты заметила, как твой Ванек *любит* описывать *едово* (“Масленица” в “Аете Господнем” и многое? А “Человек из ресторана”?)»<sup>1</sup>, – пишет Шмелев О. Бредиус-Субботиной, а далее сообщает, что хочет описать «Рождество в Москве», чтобы «показать праздник материального и духовного изобилия». Мироощущение Ивана Сергеевича периода написания «Солнца Мертвых» было предельно психастенично: атрофия желаний, анемическое увядание жизненной силы, депрессия, уныние. Отсюда и гастрономический аскетизм – горсть пшеницы да хлебные крошки, поскольку хлеб символизирует волю человека к жизни.

Хлебное изобилие в «Аете Господнем» вполне соразмерно желаниям автора в период написания: «хлеб лимонный, маковый, с шафраном, ситный весовой с изюмцем»; «сайки, баранки, сушки... калужские, боровские, жиздринские». Подобное встречаем и в рассказе «Рождество в Москве»: «Булочные завалены... противни жареных пирожков... с солеными груздями, с рисом, с рыбой, с грибами, с кашей, с яблочной кашницей, с черносмородинной остротцой»<sup>2</sup>.

Гастрономический образ «щи со свиной», на первый взгляд, символизирует идею «соборности» в «Аете Господнем»: «Щи со свиной – как огонь, а все *хлебают*. Черпают из красной чашки, несут ко рту на хлебце, чтобы не пролить, и – *в рот*, с огнем-то! Жуют неспешно, *чавкают* так сладко. *Слышно, как глотают*, круто. Я стараюсь чавкать, как и все». Возможно, идея «соборности» и передана через описание процесса коллективного поедания, к тому же «щи» – неотъемлемый атрибут народной кухни: «Щи да каша – пища наша!» Однако важно и то, какими словами описан процесс, поскольку «чавканье», «прихлебывание» и громкое глотание – это важная деталь существования человека, связанная еще и с телесно-эротическим пластом бытия.

Экзистенциальный смысл мира гастрономических образов И. С. Шмелева заключается не в культурно-знаковой системе «Мо-

<sup>1</sup> Шмелев И. С., Бредиус-Субботина О. А. Роман в письмах. Т. 3. С. 525.

<sup>2</sup> Шмелев И. С. Собрание сочинений : в 5 т. М., 2001. Т. 3 : Рождество в Москве : роман. Рассказы. С. 236.

сква – гастрономический рай – родина – детство», а в тайне творческого самовыражения, которая скрыта в соотношении внутреннего мира страстей и художественной речи. Лишь слегка приоткрыв эту тайну, обнаруживаем, что действительно «душа душой, а и мамона требует своего», – как иронично заключает повествователь в рассказе «Рождество в Москве».

«Лето Господне» – это роман, подобно другим книгам Шмелева, дышащий публицистическим пафосом и страстью к поучению читающей публики. «Солнце мертвых», «Богомолье» и «Лето Господне» И. Ильин называет вехами «аксиологически весомого судьбоносного пути, очищающего душу и возводящего ее к мудрости и духовной свободе». В «Лете Господнем» И. Ильин уловил слияние утонченного лиризма, запечатлевшего «встречу Православия с детской душой», и обобщающего нравственного потенциала этой «эпической поэмы о России и об основах ее духовного бытия»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Ильин И. А., Шмелев И. С. Переписка двух Иванов. Т. 1. С. 342.

---

## **Владимир Владимирович НАБОКОВ (1899–1977)**

---

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР: ПОЭТИКА, ПРОБЛЕМАТИКА, СТИЛЬ**

Творчество В. В. Набокова – пример уникального литературного воплощения метафизических открытий, психологических и стилистических находок Серебряного века. По степени воздействия на стилевые процессы в современной русской и мировой словесности сегодня В. Набоков – один из самых эстетически влиятельных художников.

Семья писателя принадлежала к кругу петербургской аристократии. Дом Набоковых по Большой Морской, недалеко от Исаакиевской площади, облицованный розовым мрамором, с украшенным замысловатой литой ковкой фасадом, знаком каждому читателю Набокова. В автобиографическом романе «Другие берега», написанном почти через пятьдесят лет после расставания с ним, Владимир Набоков очень точно описал и внешние приметы дома, и образ жизни его обитателей – своей семьи.

Дед В. Набокова в 1878–1885 гг. был министром юстиции в царском правительстве, а отец – Д. Набоков – в предреволюционную эпоху стал одним из лидеров партии кадетов. Мать писателя происходила из рода сибирских золотопромышленников Руковишниковых. Домашнее начальное образование в семье Набоковых велось на трех языках (русский, английский, французский) и кроме обязательной программы предполагало и спортивные дисциплины – шахматы, теннис, велосипед, бокс. В первые годы эмиграции Набокову случится зарабатывать на жизнь уроками бокса и составлением шахматных задач.

В 1910-е гг. будущий писатель продолжил образование в Тенишевском училище. После октябрьского переворота 1917 г. семья Набоковых переехала в Крым, а весной 1919 г. окончательно покинула Россию. В 1919–1922 гг. Набоков изучает французскую и русскую литературу на славянском отделении в Кембридже. В это время он увлеченно пишет стихи. В марте 1922 г. в Берлине от пули террориста, стрелявшего в лидера партии кадетов П. Милюкова, погиб отец писателя. В 1923 г. появляются два его поэтических сборника – «Гроздь» и «Горный путь».

Литературное мастерство Набокова формировалось и совершенствовалось в пятнадцатилетний берлинский период его творчества (1922–1937). В эти годы в эмигрантских газетах и журналах появляется большое количество рассказов, стихов, пьес, переводов, критических статей и рецензий, подписанных псевдонимом *Владимир Сирин*. Молодой писатель русского зарубежья Владимир Сирин становится постоянно публикуемым автором главного эмигрантского журнала «Современные записки». В европейские годы жизни Набоков-Сирин напишет восемь романов: «*Машенька*» (1926), «*Защита Лужина*» (1929), «*Соглядатель*» (1930), «*Подвиг*» (1931), «*Камера обскура*» (1932–1933), «*Отчаяние*» (1934), «*Приглашение на казнь*» (1936), «*Дар*» (1938).

В 1937 г. из-за установившегося политического режима в Германии Набоков с женой и сыном перебирается из Берлина в Париж, а через три года, в канун входа нацистов в Париж, покидает Францию и переезжает в США. Незадолго до отъезда в Америку он создает первый англоязычный роман «*The Real Life of Sebastian Knight*» («*Истинная жизнь Себастьяна Найта*»).

В *американский период творчества* (1940–1960) Набоков пишет мало и практически только на английском языке, переводит на него тексты сиринского периода, однако творчеству писателя сильно мешает преподавание литературы в колледжах и университетах Америки. Мировая известность приходит к нему после публикации романа «*Лолита*». Первая его публикация появилась во Франции в 1955 г., в Америке – в 1958 г.

В 1960 г. Набоков переезжает в Швейцарию, где будут созданы такие его англоязычные романы, как «*Бледный огонь*» и «*Ада, или Страсть*», – самые сложные для читателей из его произведений. Писатель возвращается к русскому языку, переводя на него роман «*Лолита*», который публикует в 1967 г. В 1971 г. в составе двуязычного сборника «*Стихи и задачи*» Владимир Владимирович Набоков издает свои поздние лирические стихотворения.

В. В. Набоков состоялся и как блестящий переводчик: переводы на английский «Слова о полку Игореве», произведений Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Ходасевича. Главным своим достижением позднего периода творчества писатель считал четырехтомный перевод на английский язык романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Наследие В. В. Набокова огромно и разнообразно: несколько сборников стихов, серия пьес, около 70 рассказов, литературоведческие исследования, переводы. Но ядро набоковского творчества составили девять русских и восемь с половиной английских романов.

Можно сказать, что все тексты Набокова – стихи, романы и рассказы, пьесы и лекции – предполагают продолжение: они будто являются фрагментами глобального художественного целого. Разные произведения связаны друг с другом подобно отдельным стихотворениям лирического цикла и строфам сонета. Каждый рассказ или роман, являясь вполне самостоятельным, композиционно завершенным созданием, может быть понят и сам по себе. В то же время, взаимодействуя в художественном мире Набокова, они проясняют и обогащают друг друга, придавая всему творчеству писателя свойство метаконструкции (т. е. совокупность всех произведений).

Почти все произведения Набокова тематически соотнесены с его металитературной автобиографией «Другие берега» (Нью-Йорк, 1954), где прозвучала тема «утраченного рая» детства (а вместе с ним – расставания с родиной, родными культурой и языком). «Другие берега» (англоязычный вариант автобиографии – «Speak, Memory» (Лондон, 1951)) Набокова являются финальными версиями двух автобиографий, прежде рассеянных фрагментами в других произведениях писателя. Биографические сюжеты о русском детстве репетировались в романах «Машенька», «Подвиг», «Дар», в рассказах из сборников «Возвращение Чорба» и «Весна в Фиальте». Во всех набоковских текстах просвечивает семейная генеалогия и топонимика: появляется образ Петербурга, мелькает тень родного дома на Большой морской улице, описаны фрагменты его интерьера, рассказывается история семьи Набоковых и Рукавишниковых. Довольно часто возникают названия родовых имений – Батово, Выра, Рождествено – и связанные с ними воспоминания о тенистых аллеях, беседках, ротондах, купальнях, реке Оредеж, смешанном лесе, в котором собирались боровики. Эти места назывались петербургской Швейцарией. Детство в текстах В. В. Набокова воспринимается как «банк счастливых воспоминаний».

В трудах набоковедов (В. Александров<sup>1</sup>, Д. Джонсон<sup>2</sup>, О. Скопечная<sup>3</sup>, Б. Аверин<sup>4</sup>, А. Долинин<sup>5</sup>, Г. Барабтарло, А. Леденев<sup>6</sup> и др.) определяется ряд проблем, характерных для набоковского творчества. Структурно можно выделить три универсальных проблемно-тематических компонента: 1) существование художника в эмиграции («Машенька», «Подвиг», «Защита Лужина», «Дар», «Лолита» и др.); 2) драматизм разлада между иллюзией и действительностью («Машенька», «Отчаяние», «Дар», «Приглашение на казнь» и др.); 3) утверждение высшей по отношению к земному существованию реальности – творческой.

Общим знаменателем этих комплексов можно считать проблему смысловой многослойности художественных миров. Одним их таких символов является картина швейцарского художника-символиста А. Бёклина «Остров мертвых». На ней изображен таинственный остров: отливают лиловатыми бликами розовые скалы и темнеют кипарисы. По воде лодка плывет к острову, в ней гребец и фигура в белом перевозят длинный прямоугольный ящик-гроб. И становится ясно, что остров этот – кладбище. Редкий набоковский роман обходится без упоминания об этой картине. И всегда она предсказывает смерть героям. В дебютном романе «Машенька» копия картины висит в одной из комнат русского пансиона в Берлине – дома, который был призраком, где живут «семь русских потерянных теней». В романе «Отчаяние» литография картины висит в гостиной у Германа, писателя-неудачника, убившего своего двойника. В «Лолите» последнее свидание Гумберта с Анабеллой Ли происходит в «лиловой тени розовых скал», а умрет героиня на острове Корфу, сплошь покрытом кипарисами. И потом,

<sup>1</sup> Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 218.

<sup>2</sup> Джонсон Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб., 2011. С. 23.

<sup>3</sup> Скопечная О. Черно-белый калейдоскоп: А. Белый в отражениях В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : в 2 т. / сост. Б. В. Аверина. СПб., 2001. Т. 1. С. 662–692.

<sup>4</sup> Аверин Б. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции СПб., 2003.

<sup>5</sup> Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: работы о Набокове. СПб., 2000.

<sup>6</sup> Леденев А. В. Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. М. ; Ярославль, 2004.

после бегства Лолиты, Гумберту все нимфетки видятся на острове, чьи пределы очерчены «алеющими скалами».

Такие неявные детали не сразу могут быть замечены читателем. Знакомство с творчеством Набокова предполагает многократное перечитывание: настоящее эстетическое удовольствие читатель обретает в тот момент, когда начинает улавливать «тематические узоры» и видеть «водяные знаки» набоковского письма. Через них писатель раскрывает истоки своей творческой памяти, прослеживает сложный рисунок всей литературной генеалогии, реализуя его в новых сюжетах. Разумеется, такой автор не поддается прямолинейной трактовке и абсолютно непроницаем для массового читателя.

В. В. Набоков будто бы «переводит» эпическое в новое родовое измерение – лирическое, применяя в прозе стилевые находки русской поэзии Серебряного века. Поэтический субстрат набоковской прозы проявляется не столько в прямом или скрытом цитировании тех или иных поэтов, сколько в тонком использовании самих поэтических приемов. Ведь этот художник был одинаково талантлив в прозе и поэзии.

Набоков часто использует редкие для прозаической традиции приемы анаграммирования, ритмизации, лексические и фонетические повторы, чтобы зафиксировать едва уловимую сюжетную нить, или актуализировать «мерцающую» проблематику романа, или намекнуть на «подтекстовые» значения. Эту же роль смыслового выделения в прозе писателя могут выполнять звуковые повторы, создающие своего рода «фонетическое эхо». Для читателя нарастание звуковых и слоговых повторов – один из главных смысловых ориентиров, знак определенного эмоционального напряжения персонажа и одновременно «маркер прикосновения к глубинной теме произведения»<sup>1</sup>. В интервью Питеру Дювалю Смидту Набоков говорит о рождении смысла из звуков в самом имени *Лолита*, о том, как важно ему было сохранить ритм, чтобы показать, как этот тайный смысл появляется из отдельных звуков, и цитирует начало романа: «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по небу, чтобы на третьем толкнуть ся о зубы. Ло. Ли. Та.

Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять футов (без двух вершков и в одном носке). Она была Лола в длинных штанах. Она была Долли в школе. Она была Долорес на пунктире бланков. Но в моих объятьях она была всегда: Лолита».

---

<sup>1</sup> Леднев А. В. Набоков и другие... С. 206–216.

Материальность звуков, сливающихся в имя, которое повторяется на все лады и окольцовывает приведенный фрагмент, материализует и образ самой Лолиты. А в итоге оказывается, что реальность Лолиты заключается в самой книге с таким названием, начинающейся и заканчивающейся именем главной героини. Именно поэтому написанный на английском языке роман «Лолита» Набоков переводил на русский самостоятельно, имея при этом целый штат переводчиков (В. Набокова, Д. Набоков, С. Ильин и Г. Барабтарло).

Значимость символистской ценностной парадигмы в творчестве Набокова-Сирина давно выявлена в ряде историко-литературных работ. По мнению большинства исследователей, главным поэтическим ориентиром для молодого Сирина был А. Блок, а важнейшим прозаическим – А. Белый. В формировании набоковского стиля сыграли роль и другие – менее очевидные – источники. Значимой для его становления окажется вся плеяда поэтов с именами на «Б» (отметим пример анаграммы: «на бэ» – Набоков). В романе «Дар» Федор – герой с очевидной авторской проекцией – вспоминает «всех пятерых, начинающих на “Б”» поэтов Серебряного века (Бунин, Блок, Белый, Брюсов, Бальмонт), чье творчество его «сознание воспринимало восхищенно, благодарно». Используя броскую метафору, он называет этих своих предшественников «пятью чувствами новой русской поэзии».

Уже в первом романе Набокова «Машенька» металитературным контекстом становятся Пушкин, Блок, Бунин. От Пушкина – имя героини «Капитанской дочки» и эпиграф «Вспомня прежних лет романы, вспомня прежнюю любовь...», множество отсылок к роману «ЕО», включая одноименную оперу П. И. Чайковского.

От Блока в романе – постоянно звучащая тема Незнакомки и мотив лирической героини стихотворения «О доблестях, о подвигах, о славе...», печально уходящей из дому в синем плаще. Последняя встреча Ганина с Машенькой в год революции случайна: девушка появляется в синем вагоне дачного поезда, на ней платье «незнакомое синее с пояском», да еще на «нежной шее ее теневое ожерелье – “лиловатые кровоподтеки”». Эти кровоподтеки – свидетельство неверности героини. Кульминация «блоковской» темы – удаляющаяся «синяя фигура» Машеньки в лиловатых красках заката и прямая цитата из стихотворения А. Блока: «Она не оглянулась» (сравните со строфой Блока: «Я звал тебя, но ты не оглянулась»). Больше герою никогда не увидятся. В романе «Другие берега» В. В. Набоков описывает это же расставание в 11-й главе. Последнее свидание с Тамарой (бывшей Машень-

кой, а в реальной судьбе писателя – Валентиной Шульгиной), уходящей в желтеющей дымке лилового заката, завершается металитературным признанием: «Интересно, мог ли бы я доказать ссылкой на где-нибудь напечатанное свидетельство, что как раз в этот вечер Александр Блок отмечал в своем дневнике этот дым, эти краски».

Прозаические тексты В. Набокова-Сирина сюжетно-тематически соотносятся и с его собственными стихами. Своеобразным комментарием к роману «Машенька» может служить стихотворение Набокова «Первая любовь» (1930), где есть такие строки: *«Обиды нет неизъяснимее: / Ты чуждой жизнью обросла. / Ни платья синего, ни имени / ты для меня не сберегла».*

В литературе Серебряного века прослеживается тенденция к увлечению «лиловым» и «фиолетовым», «фиалковым». Семантика этого трагического тона обусловлена общим настроением уходящей эпохи, предчувствием заката и конца. В стихотворении «Почти недвижна наша лодка...» В. В. Набоков соединяет эти цвета: «Стрекоз фиалководзорных / Лиловым взором ловишь ты...» Та же цветовая гамма в сопровождении мотива Незнакомки в стихотворении «Прованс»: «И пеньем дум моих влекома, / В лазури лиловой дня, / В знакомом платье незнакома, / Пройдешь ты, не узнав меня...»

Владимир Владимирович Набоков был верен эстетике Серебряного века, символистским принципам (двоемирие, многозначность символа, мифопоэтичность, театрализация бытия и т. д.). Эта верность была для молодого поэта сродни клятве, присяге, жертвоприношению. Нет ничего удивительного в том, что Вера Слоним – будущая жена, ставшая для писателя музой, редактором, корректором, секретарем, переводчиком, – театрально вошла в жизнь В. Набокова. 8 мая 1923 г. общество русских эмигрантов в Берлине устроило бал-маскарад. Вера была в черной маске волчицы. Писатель не раз вспоминал, как танцевал со стройной девушкой в полумаске, как заметил огромные голубые глаза и гриву пышных светлых волос. 24 июня 1923 г. в газете «Руль» появится стихотворение «Встреча»: *«И ночь текла, и плыли молча / В ее атласные струи / Той черной маски профиль волчий / И губы нежные твои».*

Выбор Набоковым псевдонима, помимо ассоциаций с мифологическим образом птицы, был обусловлен желанием молодого автора указать на свои символистские литературные корни. Самый первый рассказ, подписанный псевдонимом *Сирин*, был опубликован в газете «Руль» 7 января 1921 г. под характерным заглавием «Нежить». Как известно, издательство «Сирин» возникло в 1912 г. при активном участии

А. Блока и А. Ремизова. Название рассказа «Нежить» – это прямая отсылка к стихотворению А. Блока «Болотные чертенятки» (1905), посвященному А. Ремизову: «И сидим мы, дурачки, – / Нежить, немочь вод. / Зеленеют колпачки / Задом наперед». Цикл А. Блока «Пузыри земли» (в него вошло и процитированное стихотворение) был написан под эстетическим влиянием А. Ремизова, который стремился развернуть русский символизм к национальной мифологии, фольклору, народной демонологии и болотной символике.

В рассказе Сирина «Нежить» сознательно воспроизводится общесимволистский образно-ассоциативный контекст. Просвечивают здесь прежде всего блоковские поэтические образы – седых мшистых туманов, ржавых кочек и пней, предрассветного шелеста листвы, ветровой тоски, печальных излучин рек. Герой рассказа неожиданно обнаруживает в своем скромном эмигрантском жилище лесного духа, бежавшего из послереволюционной России, и беседует с ним до утра. Такая фабула является прозаическим парафразом известных строк Ф. Сологуба: «Неживая, нежилая, полевая, лесовая, нежить горькая и злая, / Ты зачем ко мне пришла, и о чем твои слова?»

Но в неменьшей степени рассказ Сирина «Нежить» восходит и к сказке Ремизова с названием «Нежит», опубликованной в журнале «Золотое руно» (1907. № 7–9). В 1922 г. эта сказка в новой редакции с разбивкой на строфы была опубликована в составе текста «Русалия» в журнале «Современные записки» (1922. Кн. IX.).

Сирин воссоздает стилистический узор Ремизова, перенимая его «фирменные» приемы. Сиринская звукоподражательная метафора «леший там тешится» отчетливо перекликается – особенно на уровне фоносемантики – с ремизовским портретом Нежита: «Без души, без обличья, то медведем переступит, то утишится тише тихой скотины, то перекинется на куст». Сирин талантливо «перелицовывает» ряд мотивов и деталей из ремизовской сказки, вплетая в текст собственные находки: это предвосхищающие «Машеньку» воспоминания о родных с детства пейзажах – лесных чашах, болотистых перелесках, кустах ракитника. При этом он использует характерные для языка Ремизова глаголы: «шишками лукаться, шуршать, гукать», «проморочил», «отхлипать», «пособил», а также «фирменный» прием паронимической аттракции («невеселое новоселье», «тучи шатучие», «блестки бересты», «свистал неистоно»), который восходит к звуко-символистской практике А. Ремизова.

На заре своего писательского самоопределения Сирин создал еще и рассказ «Наташа» (1921), стилистически ориентированный на бунинскую манеру письма. Заметны бунинский синтаксис и словоупотребление и в романе «Машенька»: такие же разветвленные периоды с чередой сочинительных союзов, «звучащие» картины и яркие метафоры. Да и один из героев романа «Машенька» – поэт Подтягин – слишком напоминает Бунина. Первую свою книгу Набоков подарил Бунину с дарственной надписью, но сильного впечатления на старшего писателя она не произвела. Однако, думается, Бунин сразу заметил набоковский стилистический реверанс<sup>1</sup>.

Вот пример стилистических переключек набоковского романа «Машенька» со стихами и прозой Бунина:

«Конец июля на севере России уже пахнет слегка осенью.

Мелкий желтый лист, нетнет, да и слетит с березы; в просторах *скошенных полей* уже пусто и светло по-осеннему.

Вдоль опушки, где еще лоснится на ветру островок высокой травы, избежавшей косарей, на *бледно-лиловых подушечках скабиоз* спят *отяжелевшие шмели*. И как-то вечером, в парковой беседке...»

(В. Набоков «Машенька»)

«Кругом нас были поля, глушь срединной, исконной России. Было предвечернее время июньского дня... Они косили и пели, и весь березовый лес, еще не утративший густоты и свежести, еще полный цветов и запахов, звучно откликался им».

(И. Бунин «Косцы»)

*Черный бархатный шмель, золотое оплечье,*  
Заунывно гудящий певучей струной,  
Ты зачем залетаешь в жильё человечье  
И как будто тоскуешь со мной?

За окном свет и зной, подоконники яркие,  
Безмятежны и жарки последние дни,  
*Полетай, погуди – и в засохшей татарке,*  
*На подушечке красной, усни.*

Не дано тебе знать человеческой думы,  
Что давно опустели поля,

Что уж скоро в бурьян сдует ветер утрюмый  
Золотого сухого шмеля!

(И. Бунин «Последний шмель»)

Знакомство И. Бунина с романом «Машенька» обнаруживает себя в новеллах сборника «Темные аллеи», где старший писатель использует сюжеты о первой любви («Руся», «Натали», «Чистый понедельник»), его герои встречаются в тенистых усадебных аллеях, читают стихи в беседках. Набоковские герои «Машеньки» замечают, как «на мокром

<sup>1</sup>М. Шраер исследовал историю человеческого и творческого соперничества Бунина и Набокова в книге «Бунин и Набоков».

столе прилипли сучки, листики, меловые червячки птичьих испражнений». И бунинские герои в новелле «Натали» рассматривают на скамье «засохший птичий известковый помет», похожий на «засохших серых червячков». Возможно, что финал этой бунинской новеллы («В декабре она умерла на Женевском озере в преждевременных родах») вполне мог повлиять и на самого Набокова: в декабре, в канун Рождества, в преждевременных родах умрет его Лолита.

Металитературность – едва ли не основная черта поэтики и стиля Набокова. Литературная (русская и зарубежная) традиция не только воспроизводится, но и становится предметом рефлексии. Усваивая уроки классиков, принимая законы традиции, В. В. Набоков, как и большинство писателей зарубежья, ищет способы ее обновления.

«Два современных русских писателя, друг другу всем противоположные и, насколько мне известно, отнюдь не склонные к взаимно высокой оценке – Набоков-Сирин и Ремизов, – оба выделяют Гоголя и от него ведут свою родословную»<sup>1</sup>, – очень точно подмечает Г. Адамович. Оба писателя-эмигранта создали свои литературно-художественные книги о Гоголе. В. Набоков напишет на английском языке книгу «Nikolai Gogol» (1944), где раскрывает потенциальные возможности смысловой трансформации мотивов и образов Гоголя, отрешаясь от историко-литературных стереотипов.

Писатель обнажает сходство классика и его героев с фольклорно-литературным образом беса: «Недоразвитая, вихляющая ипостась нечистого, с которой в основном общался Гоголь, это для всякого порядочного русского тшедушный инородец, трясущийся хилый бесёнок с жабьей кровью, на тощих немецких, польских, французских ножках, рыскающий мелкий подлец, невыразимо гаденький»<sup>2</sup>. Называя пьесы Гоголя «поэзией в действии», В. В. Набоков считает, что «поэзия такого рода вызывает не смех и не слезы, а сияющую улыбку беспредельного удовлетворения, блаженное мурлыканье»<sup>3</sup>. Как писатель, тщательно продумывающий семантические ассоциации, В. В. Набоков отражает в характеристике предшественника самого себя, отмечая, что «потусторонний мир» произведений Гоголя, который «словно прорывается сквозь фон», на самом деле и есть его «подлинное царство»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Адамович Г. Одиночество и Свобода... С. 101.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Американский период. Собрание сочинений : в 5 т. : пер. с англ. / сост.: С. Ильин, А. Кононов. СПб., 1999. Т. 1. С. 434.

<sup>3</sup> Там же. С. 443.

<sup>4</sup> Там же. С. 441.

Вслед за А. Белым, который высказался о «достоевщине» как об опасном культурно-литературном комплексе, В. Набоков в берлинской лекции «Достоевский без достоевщины» (1931) подвергнет обструкции восприятие писателя как пророка. По мнению А. Долинина, «Набоков не устал повторять, все усиливая и усиливая резкость формулировок, что Достоевский – это третьесортный писатель, чья слава основана на недоразумении, посредственный сочинитель сентиментальных готических романов, “дешевый журналист и грубый комедиант”»<sup>1</sup>. Набоков, как известно, считал Достоевского образцом художественного дурновкусия и мастером пошлых спецэффектов.

Ф. М. Достоевский являлся для Набокова богатейшим источником стилистических и жанровых пародий. В дебютном романе «Машенька» начальная сцена – встреча соперников Ганина и Алферова в застрявшем лифте – симметрична началу романа «Идиот», когда Рогожин и князь Мышкин встречаются в поезде. Более того, похожи сцены с рассматриванием фотографии/портрета героини, предшествующие появлению ее самой.

В романе «Дар» Федор прогуливается с писателем Шириным (одна из авторских пародийных масок Сирина) и рассуждает про себя о «русских литераторах-средняках»: «...тут действует некий благотворный рок, отказывающийся безталанному в благодати чувственного познания, дабы он зря не изгадил материала». Но, продолжает Федор, «известны случаи, когда по прихоти находчивой природы, любящей неожиданные приспособления и подмены, такой внутренний свет поразительно ярок – на зависть любому краснощекому таланту. Но даже Достоевский всегда как-то напоминает комнату, в которой днем горит лампа».

Возможно, одной из причин критического отношения Набокова к Достоевскому было совпадение в ключевых темах – преступления и наказания, психологии преступника, двойничества («Король, дама, валет», «Отчаяние», «Соглядатай» и др.) – и таких менее эксплицированных мотивов, как эротомания. Например, удаленная из романа «Бесы» самим Достоевским глава «Исповедь Ставрогина» (о совращении девочки-подростка) стала одним из сюжетных источников в «Даре», «Приглашении на казнь» и «Лолите».

*Приоритет художественного сознания* – еще одна константа в поэтике В. Набокова. Герой романа «Дар» озвучивает набоковское определение такого сложного понятия, как «сознание художника»: это «космическая синхронизация» плюс «вдохновение» плюс «воображение».

<sup>1</sup> Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Лит. обозрение. 1999. № 2. С. 38–46.

Мир воображаемый создается посредством космической синхронизации, которая есть возможность художественного сознания разрывать границы времени. По мнению В. Набокова, из темницы времени можно осуществить прорыв посредством художественного сознания. Практически все герои писателя наделены этим художественным сознанием – Ганин («Машенька»), Лужин («Защита Лужина»), Мартын Эдельвейс («Подвиг»), Цинциннат («Приглашение на казнь»), Федор Годунов-Чердынцев («Дар»), Себастиан Найт («Истинная жизнь Себастиана Найта»), Джон Шэйд («Бледный огонь»), Пнин («Пнин»), Ван-Вин («Ада, или Страсть»), Гумберт («Лолита»).

Отсюда в прозе Владимира Владимировича Набокова постоянный мотив противостояния между подлинным художником-творцом и псевдохудожником, такое пристальное внимание к самому процессу художественного мышления. В романах «Защита Лужина», «Отчаяние», «Лолита» автор, вскрывая природу *внутренних* тайных желаний художника, обнаруживает некоторую изначальную *странность и инаковость его природы* – постоянную одержимость творчеством, шизоидные проявления в мировосприятии и развивающуюся манию величия.

Лужин относится к своему занятию как к искусству и недаром сравнивается с творцом. Ощущение власти над шахматами приносит ему наибольшее удовлетворение: «Шахматное поле трепетало от напряжения, и над этим напряжением он властвовал». Изначальная жажда героя властвовать и повелевать тонко показана Набоковым одним штрихом: маленький Лужин «кутался в тигровый плед, одиноко изображая короля». Писатель совершенно точно демонстрирует характерные для творца особенности: гиперчувствительность, непереносимость взглядов, голосов, прикосновений, неразличение одушевленных и неодушевленных предметов (Лужин склонился над цветком и отшатнулся, подумав, что цветок может укусить; шахматные фигуры оживают). Герой не способен считывать истинный смысл ситуаций, поступков и слов окружающих его людей – отсюда его абсолютная бесхитрость. Такой же прием использует Набоков в романах «Соглядатай» и «Отчаяние»: оба раза он нужен была для дискредитации персонажа-рассказчика, чтобы обнажить его неспособность к настоящему восприятию, показать его экзистенциальную и эстетическую слепоту. Художник часто утрачивает способность *различать жизнь и творчество*, часто проваливается в бездны иррационального.

Проблема подлинного и мнимого искусства звучит и в романе «Лолита». Нимфетомания Гумберта – это не только последствие детского

потрясения (невроза), но и результат особенностей его восприятия – странности «приспособления хрусталика», особый дар видения, сделавший его художником. Создавая оправдательные записки в камере предварительного заключения, Гумберт пребывает в сомнамбулическом пространстве эгоцентризма и нарциссизма. «Лолита, какой ее видит Гумберт, пишущий роман, и есть единственная реальность книги, единственная форма ее бессмертия. Это “порождение” Лолиты (как “рождение Венеры” Боттичелли), ее материальное воплощение. Книга – это сама Лолита. В имени и образе сконцентрирована вся вселенная текста. Мир романа назван именем героини и тем самым отождествлен с ним, но не совпадает с ее внегумбертовским бытием. Единство “Лолиты” в зачине романа трансформировано в расчлененную парадигму (Ло – Лола – Долорес), представлено как цепь предшествующих обличий»<sup>1</sup>.

Так, во всех русскоязычных и англоязычных романах ясно прослеживается мысль о том, что полную свободу художник обретает лишь в творчестве, и потому именно творчество, а не жизнь должно служить сферой для удовлетворения его страстей. В комментариях к переводу романа «Евгений Онегин» В. В. Набоков говорит о творческом удовольствии А. С. Пушкина, о его благородном наслаждении процессом письма: в самом названии романа это ощутимо. Онегин – от слова «нега» – состояние полного довольства, услады по всем чувственным потребностям, а имя Евгений обозначает «благородный».

*Поэтика двоемирия* как одна из констант символизма присуща и Набокову. Мир, порожденный *творческим вымыслом*, связан с вечностью. *Миру вымысла* *придается статус высшего бытия* – именно в русле этой символистской традиции становится понятным творчество Набокова. Другой мир, порожденный пошлым умыслом, – это псевдомир, ложнопривлекательный и псевдозначительный. Пошлость – это подмена настоящего муляжом, банальные стереотипы, общие идеи и слова обшего пользования.

*Поэтика «тайных узоров»* – еще одна примета *стиля Набокова*. Его отличает убежденность в том, что только посредством искусства человек способен проникнуть в сложную систему смыслов и значений, в тайный узор, лежащий по ту сторону жизни. Простому глазу невидим этот узор, который давно кем-то вплетен в ткань нашего существования, потому что он узнаваем только подлинным художником.

<sup>1</sup> Леднев А. В. Набоков и другие... С. 145.

Тайные узоры в текстах Набокова проступают как водяные знаки, чаще всего они связаны с биографическими событиями, предпочтениями или увлечениями самого писателя – бабочки, шахматы, крестоволицы, анаграммы.

Писатель совершил множество поездок по США и Европе в поисках редких видов чешуекрылых, создал ряд коллекционных экспонатов, подготовил несколько научных описаний... Ценную часть собрания Музея В. В. Набокова в Петербурге составляет единственная в России его коллекция бабочек, поступившая от Н. Формозова. Эта коллекция была передана ему Музеем сравнительной зоологии Гарвардского университета (США), где Набоков работал в течение семи лет.

Бабочки «впущены» во все тексты Набокова – это не только его фирменный знак, эмблема, но и чистокровная метафора. Во-первых, бабочка – идеальный объект, конституирующий наложение природного и искусственного. Во-вторых, автор видит свой экслибрис в разложенных крыльях – две зеркально прижавшихся буквы «В», а в полусложенных крыльях – «V». В-третьих, бабочка символизирует авторский процесс мимикрии, который состоит в сокрытии себя в облике «другого» (личинка-куколка-бабочка) – переплавка себя в «другого» без изменения сущности: русский писатель-эмигрант становится англоязычным, но с русским субстратом.

В предисловии к русскому изданию романа «Другие берега» Набоков признается, что хотел бы «описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнозначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе. Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон». Мнемозина – греческая богиня памяти, она же родила девять муз, также название бабочки «*Parnassius mnemosyne*». Эту бабочку В. В. Набоков нарисовал для вклейки в книгу «*Speak, memory*». Описание своего прошлого и разглядывание собственного творчества будто уподобляются исследовательской работе в сфере лепидептерологии, которой занимался Набоков-энтомолог. Кстати, набоковский неологизм «нимфетка» одновременно восходит к греческому «нимфа» (духи в женском облике; бывают нимфы лесов – дриады, рек и ручьев – наяды, морей – nereиды) и к энтомологическому термину «нимфа» – личинка, куколка, первая стадия развития бабочки.

В жизненном тексте писателя шахматы являлись параллельным с лепидоптерологией увлечением, он решал и составлял шахматные задачи всю жизнь. В поэтике произведений Набокова шахматные ком-

позиции встречаются часто: герои разыгрывают маты и паты в несколько сюжетных ходов, как, например, в романах «Защита Лужина» или «Король, дама, валет». Герои могут передвигаться как шахматные фигуры, например в романе «Король, дама, валет» зигзаг – основной ход Франса, а его романная функция уподобляется шахматному коню.

В основе сюжета романа «Защита Лужина» – реальные шахматные события и участники: чемпион мира Эмануил Ласкер, прославившийся своими яркими комбинационными замыслами, стал прототипом Турати, а чемпион России Акиба Рубинштейн, которого все время, кроме турниров, содержали в клинике для душевнобольных, стал прототипом Александра Лужина. Автор показывает жизнь героя-шахматиста при помощи имитирующих шахматную композицию приемов. Даже его состояния выражены шахматными метафорами: страх – «каменные глыбы угрожали по диагонали», смерть – «забрехал матовый свет».

Анаграммы, словесные игры, палиндромические упражнения – также детские увлечения Набокова, ставшие художественной приметой его творчества. Писатель прячется под маской драматурга Вивиян Дамор-Блок в «Лолите», в романе «Король, дама, валет» он предстает в облике партнера Марты по танцам, которого зовут Блавак Виномери. В романе «Дар» синие ирисы не столько любимые цветы Владимира Набокова, сколько своим звучанием это словосочетание заключает в себе анаграмму псевдонима писателя – Сирин. В романе «Отчаяние» автор прописывает свое имя, прикинувшись «сиренью в набокой вазе с бликом». «Словесные цирки» писателя отличаются большим разнообразием – от иконической игры букв, анаграмм, спунеризмов и каламбуров до более или менее формальных словесных игр, таких как «словесный гольф» и «скрэбл». Эти игровые приемы породили в набоковской прозе систему взаимоотражений на многих уровнях: от словесного (через создание анаграмм, каламбуров) до композиционного, выразившегося в зеркальном строе структурных частей романов.

Анализ поэтики и стиля В. В. Набокова был бы не полным без разговора о цветопоэтике. Почти все исследователи набоковского творчества отмечают «оптическую природу» его приемов и существование визуальной доминанты в картине мира писателя. В семье Набоковых поклонялись искусству. В автобиографическом романе «Другие берега» Владимир Владимирович пишет, что он занимался живописью

и неплохо рисовал. Его учителем по рисованию был знаменитый художник русского культурного ренессанса М. Добужинский. По складу своих способностей, как считал сам В. В. Набоков, он должен был стать скорее художником, чем писателем. Важно помнить, что набоковское представление о мире в цвете учитывает символистскую традицию, а также индивидуальные особенности писателя – видеть буквы в цвете. В. Набоков поражает богатством словаря колеров: белый цвет может быть передан с помощью прилагательных «крахмальный», «меловый», «алебастровый», «матово-белый», «лунный». Интересны его обозначения кораллового цвета: «цвет копченой камбалы», «цвет пещинного гребня», «цвет кетовых икринок».

В романе «Машенька» особую смысловую функцию выполняет черно-белая гамма. Черный символизирует глубокую ностальгию Ганина, его тяжелое психическое состояние, депрессию. Во многом его концентрация подсказывает развитие сюжета: «черный бумажник», «черные поезда», «черные тени домишек», «черные люди», «черная нарядная тень», Клара в «неуместном черном платье», «черный кочегар», «старик в черной пелерине», «черная фигура» госпожи Дорн. Севастополь в памяти Ганина ассоциируется с «черной водой», лоснившейся под луной, «матово-черным берегом Скутари», «черной шляпкой», «черной феской» и даже «черными, как вороны, чайками». «Черный шелковый бант», напоминающий бабочку – черную траурницу, на нежном затылке Машеньки не только символизирует разрыв отношений влюбленных, но и предвещает расставание с Родиной. В романе «Машенька» белый цвет встречается только в воспоминаниях Ганина о юности: белая блузка Машеньки, белая беседка, в которой происходит первая встреча героев, белые же колонны усадьбы, меловые червячки на столе. Этот цвет символизирует в «Машеньке» чистоту и невинность, детство, воскрешенные силой воображения и даром Мнемозины, любовь и образ любимой, ушедшую юность и Родину и связан со светлыми чувствами. Набоков использует очень тонкие способы введения черно-белой палитры. Эмигрантское пространство романа связано с желтым цветом, несущим негатив. Желтовато и холодно горел свет в кабине лифта, где застряли герои. В столовой пансиона госпожи Дорн висели «рогатые желтые олени черепа». Опротивевшая герою Людмила носит «желтые лохмы», а лица статистов «в лиловых и желтых разводах грима». Чаще всего желтый цвет символизирует приближение смерти. В рассказе

«Весна в Фиальте» предвестниками гибели Нины становятся дальняя родственница – старая дева с «*желтым*, как церковный воск, лицом», желто-лимонный шелковый шарф Нины и желтый автомобиль, похожий на жука, на котором она разбилась. Один из самых любимых цветов Набокова – синий (цвет моря, неба, счастья). Волшебную сказку о поисках страны благоденствия Метерлинк назвал «Синяя птица». Вспомним в этой связи псевдоним В. Набокова, происхождение которого связывают с мифической райской птицей Сириин. «Счастье» – а таково первоначальное название романа «Машенька» – связано с образом главной героини, поэтому не случайно в палитре ее цветообраза появляется синий цвет: в момент первой встречи Машенька в «*темно-синей*, под цвет юбки» кофточке, в ее волосах «*синели васильки*». И в последнюю встречу героиня одета в незнакомое синее платье, а сцена происходит в синем вагоне. Именно синий цвет Набоков наделяет исключительностью: это цвет художественно одаренных людей.

---

## ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ «ВОЛНЫ»

---

**В** эмигрантской поэзии эстетическое размежевание между старшим и младшим поколениями ощущалось еще острее, чем в прозе. У старшего поколения поэтов И. Бунина, К. Бальмонта, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, В. Ходасевича, И. Северянина эмиграция вызывала ностальгические настроения. Мотивно-тематический комплекс поэтических текстов старшего поколения строится вокруг метафоры изгнания, трактуемой в двух мифологических вариантах: библейском (изгнание из-за грехопадения) и психоаналитическом (возведение изгнания к разрыву с матерью (Родиной)). Отсюда в стихах часто встречающиеся цепочки оппозиций: там/тут, свое/чужое, звук/беззвучие, дорога/бездорожье, дом/бездомность.

У старшего поколения поэтов метафизическое состояние изгнания чаще находило выход не в стихах, а в мемуарных лирико-субъективных эссе («Живые лица» З. Гиппиус, «Некрополь» В. Ходасевича, «Петербургские зимы» Г. Иванова) и философско-художественных эссе («Мысли о творчестве» К. Бальмонта, «Мысли о поэзии» Вяч. Иванова).

Важным семантическим источником становится метафора пустоты. Пустое пространство связано с мотивами вневременности, отчужденности, пустыни/пустынности души или «пустого человеческого слова», как у И. Бунина.

**Константин БАЛЬМОНТ (1867–1942).** Покинул Россию в июне 1920 г. Время его славы пришлось на 1890-е гг. По выражению В. Брюсова, Бальмонт больше 10 лет «полновластно царил» в русской поэзии (сб. «Горящие здания», «Только Любовь», «Будем как солнце»).

В 1920 г., благодаря хлопотам А. Луначарского, он получил творческую командировку в Париж, из которой не вернулся<sup>1</sup>.

В эмиграции вышли сборники стихотворений «Марево» (Париж, 1922), «Мое – Ей. Россия» (Прага, 1924), «В раздвинутой дали» (Белград, 1929), где появляется новый образ лирического героя, одержимого идеей патриотизма: «Я русский, я русский, я рыжий / Под солнцем рожден и возрос». Все три сборника стихотворений тематически тесно связаны с философско-художественным эссе Бальмонта «Мысли о творчестве», которое было опубликовано в первых номерах главного эмигрантского журнала «Современные записки» (1920. № 1–4). Поэт осознает, что наступил «закат» символизма и пытается найти новую житнетворческую модель в условиях эмиграции через переосмысление поэзии разных эпох: от средневековой до современной ему. К. Бальмонту не свойственен пессимизм О. Шпенглера, писавшего в книге «Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории» (1918) о закате тысячелетней европейской культуры, о гибели фаустовского человека. Поэт верит в непрерывность процесса возрождения, а образ Возрождения создается через сравнения с природными явлениями: «Возрождение – весна, Возрождение – солнечный праздник, Возрождение – расцвет каждого...»<sup>2</sup>

Рассуждения К. Бальмонта о золотом веке русской литературы полны причудливых образных характеристик: «Пушкин был наполовину африканец, наполовину славянин, ариец. Тургенев был наполовину монгол, наполовину славянин, ариец»<sup>3</sup>. Такие, лишь на первый взгляд, расистски заостренные эпитеты нужны поэту исключительно для анализа и иллюстрации поэтического темперамента: «Главенствующее свойство африканца – пламенность, будь это солнечная пламенность египтянина, возлюбившего Солнце как отца и бога, или огненная пламенность мавра, жаждущего любви и завоеваний, или подземно-огненная пламенность негра, все чувства которого горячи, как почва около

<sup>1</sup> Во Франции К. Бальмонт в основном обитал на западном побережье, в Бретани, на курортах Оссегор и Капбретон (побережье Атлантики). Его семья также не вернулась в Россию: Елена Цветковская – гражданская жена Бальмонта с 1905 г. (формально Бальмонт не был разведен с Е. Андреевой), Мирра Бальмонт – дочь поэта и Цветковской, печатавшая стихи под псевдонимом Аглая Гамаюн, посещавшая Сорбонну, и Анна Ивановна – художница, родственница его первой жены.

<sup>2</sup> Бальмонт К. Мысли о творчестве // Соврем. зап. 1920. Кн. I. С. 51–64.

<sup>3</sup> Бальмонт К. Мысли о творчестве // Соврем. зап. 1921. Кн. IV. С. 285–296.

кратера. Главенствующее свойство монгола – чувственная страсть, степная тоска и фатализм, судьбинность. Верховное свойство арийца – всемирный огляд, всебожие природы, всечеловечность; и в славянском лике арийство есть разметанность судьбы, тоска и песня. Все поименованные черты мы находим в сходных узорах как в жизни и личности Пушкина, так и в жизни и личности Тургенева»<sup>1</sup>.

В 1930-х гг. появляются сборники стихов, свидетельствующие о верности поэта заветам мифопоэтического символизма. В книге «Северное сияние: Стихи о Литве и Руси» (Париж, 1931) рождается образ Литвы – сказочной Лесной Царевны, полусонной, сидящей за «вещью прялкой». Исторические представления Бальмонта мифопоэтичны. Поэт воспекает подвиги князей Литвы (о Великом княжестве Литовском (ВКЛ), видимо, он не слышал), говоря о вражеских ордах татар, которых «отбросил прочь литвин», и германцев, которых победили Ягайло и Витовт. Интересна позиция К. Бальмонта в постановке ударений в именах князей: «Навеки втянут в тень убитого Кейстута, / Ягайла в западни укрыл Витовту путь...»<sup>2</sup>

Золотой век ВКЛ, названный историками пространственной метафорой «От моря до моря» специфично запечатлен Бальмонтом:

Литовский властелин не раз был грозен ханам,  
Перкун, гремя, гремел до Золотой Орды.  
От древней Балтики летя в степном просторе,  
«Витовт, Витовт, Витовт», – в ветрах звучала речь,  
И, в брызгах, в Черное расплеснутое море  
Витовт вступил с конем, подняв лучистый меч.

Мотив обручения и венчания Литвы и России – сквозной в этом сборнике. Так, в стихотворении «За то, что я в христовой вере свое язычество храню» воспевается образ русской супруги основателя Литвы – Гедемина, которую он «любил и холил». Сливаются в один образ-символы «погоны» и «двуглавого орла» в стихотворении «Русский язык», где поэт ликует «Венчая полноводную Неву / С Янтарным морем в вечном договоре».

В сборнике «Голубая подкова. Стихи о Сибири» (Нью-Йорк, 1935) Сибирь выступает метонимическим образом России. Итогом творческих исканий поэта станет последний сборник «Светослужение» (Харбин, 1937). С маской ницшеанского сверхчеловека – эгоцентричного, эпатажного, эксцентричного героя в эмиграции Бальмонт расстался.

<sup>1</sup> Бальмонт К. Мысли о творчестве // Соврем. зап. 1921. Кн. IV. С. 285–296.

<sup>2</sup> Правильно: Кейстут, Витовт.

Его поздняя лирика психологически глубока, содержит грустные жалобы и трагические признания:

Лишенный родины, меж призраков бездушных,  
 Не понимающих, что мерный мудрый стих –  
 Всемирный благовест среди сумраков густых,  
 Один люблюсь я на звенья строк послушных.

(«Набат»)

В конце 1930-х гг. Бальмонт все больше теряет связь с миром, друзьями, литературой. Умер он в приюте для душевнобольных в Нуазиле-Грант под Парижем.

**Зинаида ГИППИУС (1876–1945).** Покидает Петроград вместе с Д. Мережковским и Д. Философовым в 1919 г. Узнав о поражении А. Колчака в Сибири и А. Деникина на юге, Мережковские решают перейти польскую границу и через Польшу добираться в Париж, где еще в 1911 г. они купили себе квартиру на улице Колонель Боннэ. Был придуман официальный повод для продвижения в сторону польской границы: турне по Северо-Западному региону с чтением лекций в красноармейских частях в Могилеве, Жлобине, Бобруйске. В «Воспоминаниях» Д. Философова в подробностях описано это путешествие: как необразованны красноармейцы, как хитры и алчны жители черты оседлости, как выманивают деньги, серебро и драгоценные камни у Гиппиус в обмен на кипяток, ужин и ночлег. В Минске Гиппиус, Мережковский и Философов на две недели остановились в гостинице «Париж» (теперь на этом месте стоит гостиница «Европа»): Мережковский выступал с лекциями о большевизме, составившими впоследствии его труд «Царство Антихриста», а Гиппиус писала политические статьи для «Минского курьера». Далее они переехали в Вильно, затем в Варшаву, оттуда в Берлин и, наконец, в Париж. Эмигрантские годы для З. Гиппиус не были поэтически плодотворными, главным образом она писала политические и критические эссе, воспоминания, очерки.

В первый эмигрантский сборник «Стихи: Дневник 1911–1921» (Берлин, 1922) вошли все тексты, написанные ранее, новым в нем был только цикл «Там и здесь». Каждое стихотворение отражает траекторию перемещения поэта из Петербурга в Париж, конкретное историческое событие и внутреннее состояние автора. Например, первое стихотворение «Там и здесь», написанное в январе 1920 г. в Бобруйске, передает настроение апатии: «там» – в Петербурге – «понимаю всех равно», а здесь – в Бобруйске – «я никого не вижу. Мне все равны. И всё равно». Второе стихотворение «Видение (этюда на «Анте»», написанное в январ-

ском унылом и ветреном Минске, пронизано протестом и возмущением поэта по поводу заключения перемирия Антанты с большевиками и тем, что «победил пролетарский гнев». Апрельское стихотворение «Оттуда?», написанное в Варшаве, представляет собой исповедь-признание лирического героя: «Она никогда не знала, как я любил ее...» В декабрьском стихотворении «Родное», написанном в Париже, поэт возвращается к своим прежним доэмигрантским мотивам – «целомудрию любви», «безмолвной и неуголимой тоске».

Последняя книга стихов «Сияния» (Париж, 1938) – лебединая песнь З. Гиппиус. Она, как и К. Бальмонт, доказывает свою верность символизму и Серебряному веку. Однако в поздних стихах Гиппиус исчезают привычные для ее поэзии приметы – философичность, нарочитый интеллектуализм, религиозно-мистическая образность, служащая для иллюстраций идей Д. Мережковского. Лирическая героиня переживает состояние ностальгии и одиночества, ощущает приближение смерти:

Освещена последняя сосна.	День кончился. Что было в нем?
Под нею темный кряж пушится.	Не знаю, пролетел как птица.
Сейчас погаснет и она.	Он был обыкновенным днем,
День конченный – не повторится.	А все-таки не повторится.

В поздних стихах З. Гиппиус отразилось увлечение культом св. Терезы Лизьезской, которую Мережковские считали маленьким ангелом-посланцем Христа. Возрастает количество стихов с молитвенной тематикой и строфикой.

Книга воспоминаний «Живые лица» (Париж, 1925) – серия оригинальных психологических портретов писателей-современников.

**Вячеслав ИВАНОВ (1866–1949).** Первая заграничная поездка Вяч. Иванова была связана с годами студенчества в Берлине, где он изучал историю античности у Т. Моммзена. Затем в Риме поэт исследовал Элевсинские мистерии. Еще пять лет он путешествовал: Лондон, Афины, Палестина и Египет (Каир и Александрия). В 1903 г. Иванов читал лекции о Дионисе в Париже, учился в университетах Италии и Франции. Он вернулся в Россию в 1905 г. состоявшимся ученым и стал наставником для целой плеяды ярких поэтов, сумел перевести свои поэтические интуиции из теоретических работ в практические «башенные» опыты, объявив себя «верховным жрецом» в башне на углу Таврической и Тверской улиц в Петербурге.

Вяч. Иванов эмигрировал в Рим только в 1924 г. В ноябре 1920 г. он уезжает из Петрограда в Баку, где становится профессором кафедры

классической филологии. Тихая жизнь в Баку позволила Вяч. Иванову вернуться к изучению истории дионисийства.

Тема Италии возникла еще в цикле «Итальянские сонеты» (1903), который входил в первый сборник поэта «Кормчие Звезды» (1905). Многие стихи – это лирическая запись впечатлений от итальянских открыточных видов, картин Леонардо да Винчи и Сандро Боттичелли. Первый сонет («La pineta») – описание соснового леса близ Равенны, где, возможно, прогуливался Данте; второй посвящен фреске Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», хранящейся в монастыре Santa Maria delle Grazie в Милане. Третий сонет называется «“Magnificat” Боттичелли», четвертый – «La Superba» (второе название Генуи), а пятый – «Монастырь в Субиако». Этот монастырь – единственная из 12 сохранившаяся обитель св. Бенедикта.

В изгнаннической жизни Вяч. Иванов читает лекции по богословию в колледже Барромео в Павии. Цикл «Римские сонеты» в первой редакции – «AVE ROMA» (1924) был опубликован в «Современных записках» (1936. № 62) Это было своеобразное прощание с поэзией и литературой. Вяч. Иванов дал обет творческого молчания. Главная тема стихов – уверенность в непрерывной связи прошлого, настоящего и будущего, во взаимопроникновении различных культур друг в друга – эллинской и пифагорейской в библейскую.

Название «Римские сонеты» указывает и на тематику цикла, и на древнейший жанр (в итальянской литературе он насчитывает семь веков, развивался еще сицилийскими и тосканскими поэтами). Поэт-символист многократно отражает заглавие цикла в звуковой материи стиха. В этом сонете подчеркнута опоясывающая катрен рифмопара «рим» – «пилигрим», а в предпоследнем – восьмом сонете – рифмопара «рима» – «пелигрима» будет повторятся и опоясывать терцеты. Второй катрен повторяет рифму «рим»/«рим» и итальянизированное название города – «рома»/«рома». Эти приемы ассоциируются с известной поговоркой «Все пути ведут в Рим»:

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 пламени дарим;  
 Дробятся оси колесниц меж грома  
 И фурий мирового ипподрома:  
 Ты, царь путей, глядишь, как мы горим.

О, сколько раз, беглец невольный Рима,  
С молитвой о возврате в час потребный  
Я за плечо бросал в тебя монеты!  
Свершались договорные обеты:  
Счастливого, как днесь, фонтан волшебный,  
Ты возвращал святыням пилигрима.

Ключевым символом в цикле «Римские сонеты» становится образ древнеримской арки (а также близкие к нему образы радуги, дуги церковного свода, акведука), понимаемый в значении гармонического всеединства горнего и дольнего, восхождения и нисхождения, слияния культур.

Историк А. Шишкин предлагает прочтение сонетов Вяч. Иванова через соотношение с реальными локусами Рима, а весь жизненный путь поэта определяется им «как паломничество, совершаемое к древнему символу»<sup>1</sup>.

«В первом сонете (“Regina Viarum”) поэт предстает читателю на Аппиевой дороге, прозванной в древности “царицей путей”, затем он поднимается на Квиринальский холм (“Monte Cavallo”), откуда идет, минуя “улицу Четырех фонтанов” (“L’acqua felice”), где в 1924 г. неподалеку, в доме № 172, Вяч. Иванов снимал квартиру, на Испанскую площадь к ладье-фонтану (“La Barcaccia”); отсюда следует на площадь Бернини к фонтану “Тритон” (“Il Tritone”), затем в средневековый квартал к фонтану черепах (“La Fontana delle Tartarughe”), наконец поднимается к храму Асклепия, который отражается в озерце, где на берегу бьют фонтаны (“Valle Giulia”), спускается к фонтану Треви (“Aqua Virgo”) и наконец вновь поднимается на холм Пинчо, откуда открывается вид на вечерний Рим и купол Св. Петра (“Monte Pincio”). Вполне реальная (хоть и достаточно протяженная) римская прогулка рассчитана на множественность мифопоэтических прочтений»<sup>2</sup>.

Поэтическое наследие Вяч. Иванова включает в себя стихи-литании, написанные для иезуитов миссии восточного обряда (их более 1000). Чаще всего у этих молитв есть латинский первоисточник, иногда они являются парафразами.

**Владислав ХОДАСЕВИЧ (1886–1939).** До эмиграции вышли три книги стихов В. Ходасевича. Сборник «Молодость» (1908) отразил прекрасное знание поэтом декадентского периода символизма. Сборник «Счастливей домик» (1914) – это диалог поэта с поэзией пушкин-

<sup>1</sup> Шишкин А. Вячеслав Иванов. Ave Roma. Римские сонеты. СПб., 2011. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 18.

ского «золотого века» и позднейшей классической поэзией – творчеством Ф. Тютчева и А. Фета. Сборник «Путем зерна» (1920) соединяет в себе черты символистской мистики и пушкинской ясности, которой присущ интерес к миру реальному.

В июне 1922 г. Ходасевич получает разрешение от наркомпроса А. Луначарского на выезд в творческую командировку. В качестве секретаря при поэте выехала Н. Берберова – будущий автор исторических романов, ставшая в течение первого эмигрантского десятилетия спутницей его жизни. О том, как в эмиграции у поэта болезненно усиливалось чувство безысходности и надвигающегося конца, Берберова напишет в книге воспоминаний «Курсив мой».

Сборник «Тяжелая лира» (Петроград, 1922) вышел в Советской России, но когда Ходасевич уже эмигрировал. Название было навеяно стихотворением К. Павловой «Е. А. Баратынскому» («Но тяжела святая лира!»). Поэт сохраняет приверженность идеям символизма А. Блока, принимая установку М. Кузьмина на формально-стилевое изящество – «прекрасную ясность». Разделяет он и акмеистскую страсть к цитатным аллюзиям. Название сборника «Тяжелая лира» связано с классическим сравнением поэзии и музыки. В первом стихотворении «Музыка» поэт видит, как пар в морозный день превращается в ангелов, поющих неслышную для всех песню. Ее слышит только поэт с его «даром тайнослышанья тяжелым». Элегия, принятая в дар европейскими чувственными романтиками от древних греков, с большим опозданием явилась в русскую поэзию, но подчинила себе все. Элегия – основной жанр в сборнике В. Ходасевича.

В сборник «Собрание стихов» (1927) входят стихи из сборников «Путем зерна» и «Тяжелая лира». Новыми были 29 стихотворений, написанных в период с 1922 по 1925 г. в Берлине и Сорренто. Они и составили цикл «Европейская ночь». Его название и основные мотивы стихов отсылают одновременно и к книге «Закат Европы» О. Шпенглера, и к работе Н. Бердяева «Новое средневековье» с их идеями о механицизме грядущей цивилизации, сменяющей в Европе прежнюю культуру. Стихи цикла связаны с традицией «Ночных рассказов» Т. Гофмана, где в образной форме выражены мысли йенских романтиков об изначальной антитезе художника и общества, об эстетическом монизме и синтезе искусств. Т. Гофман был близок Ходасевичу своим острым сатирическим взглядом и тонкой иронией. Не случайно своего любимого эмигрантского кота поэт называет кот Мурр.

Подобно пушкинскому поэтическому тесту, в поэзии Ходасевича несколько смысловых уровней. Каждый из них адресован своему чита-

телю: понимание зависит от эстетических и интеллектуальных притязаний. От особенно продвинутых читателей Ходасевич ожидает понимания стихов в контексте книги новелл В. Одоевского «Русские ночи». Имеются в виду вставные иронические новеллы «Последний квартет Бетховена» и «Себастьян Бах», где повествуется о контакте творцов с миром духов и столкновением со сверхъестественным. Именно этой связкой объясняется присутствие образа художника, которому открывается горный мир в стихотворении Ходасевича «У моря». Лирический герой в образе «ленивой амёбы» наблюдает цитатного романтического героя в разных ипостасях. Но ему известна подлинная природа этого героя: это и Каин, и сам автор «с экземою между бровей». Бодлеровская маска Каина в цикле «Европейская ночь» довольна активна:

Колышется его просторный  
Пиджак – и, подавляя стон,  
Под европейской ночью черной  
Заламывает руки он.

Внимательный читатель акмеистской поэзии узнает в этой маске по колышущемуся просторному пиджаку О. Э. Мандельштама (вспомним строки «Я человек эпохи Москвошвея, / Смотрите, как на мне топорщится пиджак...») и мандельштамовское стихотворение «Ода Бетховену»:

Он так стремительно ступает  
С зеленой шляпою в руке,  
И ветер полы развевает  
На неуклюжем сюртуке.

В стихотворении Ходасевича романтический плащ Бетховена иронично называется «просторным пиджаком», у Мандельштама – уже «неуклюжим сюртуком». Напомним, что в очерке В. Одоевского в «Русских ночах» Л. ван Бетховен становится объектом романтической иронии («Последний квартет Бетховена»), а поэт занимает высшую ступень в иерархии его философско-эстетических представлений: «Поэт!.. Поэт есть первый судия человечества. Когда в высоком своем судилище, озаряемый купиною несгораемой, он чувствует, что дыхание бурно проходит по лицу его, тогда читает он букву века в светлой книге всевечной жизни, провидит естественный путь человечества и казнит его совращение»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи. М., 1975. С. 124.

Особенностью поэтического мира В. Ходасевича является *амбивалентность мышления и образного ряда*. С одной стороны, он беспощадно замечает несовершенства мира, даже прибегает к эпатажным бытовым зарисовкам, а с другой – верит в преображение мира творчеством. Образы Ходасевича вырастают из «семян» бодлеровских «Цветов зла», приходят из «страшного мира» А. Блока. Но они более страшны и монструозны: поэт замечает и уличных собак, которые «жилятся, присев на корточки, / Повесив на бок языки»; и мастурбирующего в общественном туалете старика в «почтенном скюртуке» («Под землей»); и людей, у которых «И песьи головы / Поверх сутулых плеч» («С берлинской улицы...»). В стихотворении «Дачное» все образы – это «уродики, уродища, уроды» или «блудливые» невесты и женихи. Но всех страшнее здесь «полуслепой, широкоротый гном», который «к ним под юбки лазит с фонарем».

Образ ночи предстает в каждом стихотворении цикла в различных вариациях – «мрака предвечернего, «лилового полумрака», «мрака ненастного», «полутьмы глубокой», полумрака на авансцене, что усиливает ощущение одиночества и сиротства поэта в мире. Берлин получает метафорическую характеристику – «мачеха российских городов», а Берлинские улицы, где «дома – как демоны», а «между домами – мрак», обостряют чувство обреченности лирического героя.

*Металитературная ассоциативность* – еще одна черта поэтического мира В. Ходасевича. В стихотворении «Берлинское» (1922) отчетливо звучат мотивы и образы стихотворения Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1919). Появлению трамвая в обоих стихотворениях предшествует шумовой фон: у Ходасевича – «Здесь музыка, и звон посуды», у Гумилева – «И звоны лютни, и дальние громы». У Ходасевича «многочитые» трамваи выглядят «Как электрические стаи / Светящихся ленивых рыб», у Гумилева – трамвай, скорее, огненная птица: «В воздухе огненную дорожку / Он оставлял и при свете дня». Поражает почти дословное совпадение образа срезанной/отрубленной головы поэта:

В. Ходасевич

И там, скользя в ночную гнилость,  
На толще чуждого стекла  
В вагонных окнах отразилась  
Поверхность моего стола,–

И, проникая в жизнь чужую,  
Вдруг с отвращеньем узнаю  
Отрубленную, неживую,  
Ночную голову мою.

Н. Гумилев

Вывеска... кровью налитые буквы  
Гласят – зеленная, – знаю, тут  
Вместо капусты и вместо брюквы  
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,  
Голову срезал палач и мне,  
Она лежала вместе с другими  
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Интересно, что в романе В. Набокова «Машенька» трамваи опоясывают русский пансион госпожи Дорн, где живут эмигранты-тени, обреченные на вымирание. Стихотворение «Берлинское» Ходасевича переведено Набоковым на язык прозы: та же «ночная гнилость» Берлина в «лиловатом полумраке», те же «озноб» и «простуда», те же «вагонные окна», которые рисует Ганин в ожидании Машеньки. А гумилевские финальные строки о Машеньке из стихотворения «Заблудившийся трамвай» могли бы стать эпиграфом к роману «Машенька»: «Машенька, я никогда не думал, / Что можно так любить и грустить».

Третья часть стихотворения «У моря» – о морском путешествии лирического героя – содержит два четверостишия, которые являются парафразой сходному по смыслу, метру и строфике стихотворению Лермонтова «Парус»:

В. Ходасевич

Качало. Было всё не мило:  
И ветер, и небес простор,  
Где мачта шаткая чертила  
Петlistый, правильный узор.

Под вечер буря налетела.  
О, как скупал под бурей он,  
Когда гремело, и свистело,  
И застилало небосклон!

М. Ю. Лермонтов

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны – ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...  
Увы! он счастья не ищет  
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!

В случае с Ходасевичем «декаданс» подружился с «пушкинизмом»: «...символизм был для него в определенной мере связан если не прямо с Пушкиным, то шире – с классической традицией, с “золотым веком” русской литературы, был осознан им как продолжение традиции высокой духовности в условиях новой исторической и поэтической эпохи. Сохранив в своем поэтическом “багаже” опыт символизма, Ходасевич остался при этом верен пушкинскому слову с его ясностью, чистотой, предметностью»<sup>1</sup>. В. Набоков считал В. Ходасевича «литературным потомком Пушкина по тютчевской линии». Примером соединения пушкинского предельно внимательного отношения к слову и тютчевской

<sup>1</sup> Чагин А. Расколота лира. Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920–1930-е годы. М., 1998. С. 53.

образной многослойности можно считать стихотворение «Слепой», которое писалось Ходасевичем полгода:

Палкой шупая дорогу	А на бельмах у слепого
Бродит наугад слепой,	Целый мир отображен:
Осторожно ставит ногу	Дом, лужок, забор, корова,
И бормочет сам с собой.	Ключья неба голубого –
	Все, чего не видит он.

Все стихотворение делится на две части союзом «а» и построено на приеме обмана читательского ожидания. Рифмой к слову «отображен» становится противоположное «не видит он». Образ слепого – собирательный образ поэта, на ощупь воспринимающего реальный мир, но порождающего его в стихах во всем многообразии. Он может восходить и к образу О. Мандельштама, когда «дуговая растяжка звучит в бормотаньях» его.

Двуполюсность и контрасты поэтической картины мира ярко проявились в стихотворении «Звезды» (1925):

Вверху – грошовый дом свиданий.	Та пожирней, та похудей.
Внизу в грошовом «Казино»	Семь звезд – Медведица Большая –
Расселись зрители. Темно.	Трясут четырнадцать грудей.
Пора щипков и ожиданий...	И до последнего раздета,
Тот захихикал, тот зевнул...	Горя брильянтовой косой,
Но неудачник облыселей	Вдруг жидколягая комета
Высоко палочкой взмахнул.	Выносится перед толпой.
Открылись темные пределы,	Глядят солдаты и портные
И вот – сквозь дым табачных туч –	На рассусаленный сумбур,
Прожектора зеленый луч.	Играют сгустки жировые
На авансцене, в полумраке,	На бедрах Etoile d'amour,
Раскрыв золотозубый рот,	Несутся звезды в пляске, в тряске,
Румяный хахаль в шапокляке	Звучит оркестр, поет дурак,
О звездах песенку поет.	Летят алмазные подвязки
И под двуспальные напевы	Из мрака в свет, из света в мрак.
На полинялый небосвод	И заходя в дыру все ту же,
Ведут сомнительные девы	И восходя на небосклон,–
Свой непотребный хоровод.	Так вот в какой постыдной луже
Сквозь облака, по сферам райским	Твой День Четвертый отражен!.
(Улыбочки туда-сюда)	Нелегкий труд, о Боже правый,
С каким-то веером китайским	Всю жизнь воссоздавать мечтой
Плывет Полярная Звезда.	Твой мир, горящий звездной славой
За ней вприпрыжку поспешая,	И первозданною красой.

Все стихотворение построено на принципах *контраста* и *развернутой пародии*. В нем сосуществуют, противостоят друг другу, отража-

ясь один в другом, два мира: верх – небесные сферы и звезды и низ – «постыдная лужа» опостылевшей реальности.

Двуполюсность поэтической картины в стихотворении В. Ходасевича «Звезды» отражена на уровне метрической организации. Доминирует четырехстопный ямб, но ощутимы «ущербность» метра, сбивчивость и неровность («тот захихикал, тот зевнул», «улыбочки туда-сюда», «выносятся перед толпой»). Отрывистые фразы-констатации типа «темно» будто рубят строку пополам: «Расселись зрители. Темно». Отрывистыми, рублеными фразами выстроена вся начальная зарисовка, часто фраза отсекается синтаксическими повторами («та пожирней, та похудей» или «из мрака в свет, из света в мрак»).

Вся ритмика стиха также двуполюсна: молитвенные интонации противостоят откровенной разговорности. Особенно двуполюсна лексика. Контрастом высокой книжности («звездная», «первозданная», «краса», «воссоздавать») звучат слова заведомо вульгарной окраски («хахаль», «непотребный», «жидколягая»). Последнему слову завидовал С. Есенин, по воспоминаниям В. Эрлиха, он проговорился: «Вот дьявол! Мое слово украл! Понимаешь, я всю жизнь искал этого слова, а он нашел».

В стихотворении множество прозаизмов, столь присущих поэзии Ходасевича. Такая некрасивая вещественность в стихах Ходасевича – необходимая ступенька для погружения в *материальное*, в материю, лишенную духа, в мир, где вверху – «табачные тучи», а внизу – тряска «грудей» и «сгустков жировых».

Главный смысл противостояния полюсов в стихотворении «Звезды» – в противостоянии поэтической души пошлому миру. Область мечты (гармонии) несовместима с другим миром – хаосом, «постыдной лужей». Эта несовместимость, разъятость мира и души передана строем стиха.

Весь «рассусаленный сумбур», портреты «сомнительных дев» и хороды «звезд» оказываются пародией на завершающую картину мира души. Поэт и сам указывает на пародийный смысл изображенной картины: «Так вот в какой постыдной луже / Твой день Четвертый отражен!» Еще более прозрачна подсказка в первой публикации стихотворения в «Современных записках» (1925. Кн. 26), где тексту предпослан эпиграф из Г. Державина: «Твои следы суть бездны звезд». Там, где у классика «бездны звезд», у Ходасевича – «жидколягая комета». Пародия обращена не только на классический образ мира, явленный в русской поэзии, но и на *библейскую историю Дня Четвертого, когда Бог творил небесные светила* (солнце, луну и звезды): «...и поставил их

на тверди небесной, чтобы светить на землю, и управлять днем и ночью, и *отделять свет от тьмы*». Особый смысл заключен в образе дирижера – *кощунственной пародии на Творца*, который преобразуется здесь в «неудачника облыселого». Этот образ связан с фигурой Творца (а прежде у Ходасевича – с фигурой павшего демона, Люцифера). Перед нами не возвышенно-романтический, а безжалостно развенчанный прозаизированный образ. За ним – трагический смысл нового духовного опыта, обретенного поэтом в эмиграции.

В. Ходасевич – самый талантливый критик в эмиграции, известный колумнист в газете «Возрождение» в 1927–1937 гг. В серии статей он настойчиво повторяет идею о том, что символизм был последней большой культурой, имевшей духовное обоснование, это был «культурный взрыв». Символисты в концепции поэта становились особым братством людей, настоящей поэтической кастой, которой отводилась историческая роль переустройства бытия, его гармонизации. Символистами делали общую, «воистину провиденциальную» работу. Классическими представителями символизма, с точки зрения В. Ходасевича (для них символизм – «ось жизни»), следует признать А. Белого и К. Бальмонта. Особой фигурой в концепции Ходасевича становится В. Брюсов. Он доказывает, что влияния Брюсова не избежал ни один из поэтов, даже Блок, а среди своих сверстников различает два поколения последователей Брюсова: одни учились у автора «Венка», другие оказались под впечатлением книг «Все напевы» и «Зеркало теней».

В критических и историко-литературных сочинениях Ходасевича нам явлена модель настоящего писателя – литературоцентричного, филологически образованного, мультикультурного. Вспомним, что всю жизнь поэт занимался переводами с польского (З. Красиньский, А. Мицкевич, Ст. Пшибышевский), переводил поэмы еврейского поэта С. Черниковского.

Художественная биография Пушкина осталась незавершенной, а книгу «Державин» (Париж, 1931) о «родоначальнике» классического искусства поэт издал. Она пронизана ощущением все быстрее приближающегося «финала» «великой культуры». Ходасевич стремится обозначить «дугу» русской поэзии, объединяющую эпохи.

«Некрополь» (Брюссель, 1939) – книга об уходящем Серебряном веке. Автор ощущает нерасторжимую родственную связанность с этой эпохой, и в то же время он критично отстранен. Здесь писатель и участник литературного процесса начала XX в., и рефлексирующий мемуарист: «Я уже не принадлежу к тому поколению... но застал его... еще

*молодым и деятельным*». В книге два полюса авторской точки зрения – «современник» и «хроникер».

В. Ходасевич был духовным лидером поэтической группы «Перекресток». Поэтическая молодежь восхищалась филологической эрудицией и разноплановостью талантов мэтра, стремилась выучиться такой же предельной гармонии и слиянию звука и смысла в стихах. В Париже в «Перекресток» входили поэты Д. Кнут, Ю. Терапиано, В. Смоленский, Г. Раевский (Г. Оцуп – младший брат Н. Оцупа), Ю. Мандельштам, П. Бобринский. В Белграде к этой группе присоединились А. Дураков, Е. Таубер, К. Халафов, И. Голенищев-Кутузов). Поэты организовывали тематические вечера, на которые приглашали весь литературный Париж, где выступали с докладами С. Маковский, В. Вейдле, З. Гиппиус, В. Набоков, М. Цветаева, устраивали поэтические концерты.

В более узком составе поэты собирались на квартире у Ходасевича на рю Ламбларди. Он читал лекции о поэзии, давал уроки литературного мастерства. Вскоре сформировалась эстетическая идеология «Перекрестка», согласно которой поэт должен овладеть культурным наследием прошлого, стать мудрецом-интеллектуалом, а не эгоцентрически замкнутым стихийным прозорливцем. Поэты упражнялись в стиховедческих и теоретических разборах, а всевозможные курьезы эмигрантской литературы – иллюстрации «поэтических бредов и ужасов» – заносили в «Рукописную перекрестную тетрадь». Отсюда и название группы, предложенное Д. Кнутом. За этими занятиями стояла серьезная дидактическая задача: создание просвещенной интеллигентной поэзии и воспитание предельно требовательного к себе поэта, противостоящего неорганизованной эмигрантской богеме. Поэты «Перекрестка» придерживались строгой формы стиха и чистых метров, ориентируясь на неоклассические образцы В. Брюсова и Н. Гумилева. Наиболее яркие представители группы «Перекресток» – Ю. Терапиано, Ю. Мандельштам, В. Смоленский.

**Юрий ТЕРАПИАНО (1892–1980).** Поэт закончил юридический факультет Киевского университета, прошел курс в военном училище в 1916 г. и в чине прапорщика участвовал в боевых действиях на юго-западном фронте в 1917 г. Первые стихи опубликовал в сборнике «Гермес» (1919). Вступил в Добровольческую армию, служил в бронесамокатном дивизионе. После поражения белой армии он из Крыма эвакуировался в Константинополь, затем приехал в Париж. В 1925 г. Ю. Терапиано возглавил Союз молодых писателей и поэтов, серьезно увлекался эзотерикой и зороастризмом (еще в 1913 г. он побывал

в Персии). Интеллектуальность эстетических установок «Перекрестка» была привлекательна для молодого поэта. Первая книга стихов «Лучший звук» (1926) отражает его увлечение оккультными науками, но в последующих поэтических сборниках «Бессонница» (1935) и «На ветру» (1938) Юрий Терапиано предстает как чистый лирик:

Я болен. Не верится в чудо, И не было чуда, и нет.	Я вспомню – явление свободы, Что в юности видели мы.
Я понял: ко мне ниоткуда Уже не доходит ответ.	Но разве для смертного мало – В железах, в темнице, во рву –
Лишь в старости, лишь через годы Холодной и долгой зимы,	Такого конца и начала Свидетелем быть наяву?

Вскоре Ю. Терапиано начинает разделять мировоззрение участников группы «Парижская нота» и сближается с ними, сочетая искренность лирических интонаций с культурологическими экскурсами:

Каким скупым и беспощадным светом  
Отмечены гонимые судьбой,  
Не признанные критикой поэты –  
И Анненский, поэт любимый мной.

О, сколько раз в молчанье скучной ночи  
Смотрел он, тот, который лучше всех,  
На рукопись, на ряд ненужных строчек,  
Без всяческой надежды на успех.

**Юрий МАНДЕЛЬШТАМ (1908–1943).** Поэт примкнул к «Перекрестку», будучи поклонником «парнасцев» и Леконта де Лиля. Вместе с родителями он эмигрировал в Париж, учился в Сорбонне, был колумнистом в русских и французских газетах. Мандельштам принял православие накануне женитьбы на дочери И. Стравинского, вскоре умершей от туберкулеза и оставившей ему дочь. В Париже вышли сборники «Остров» (1930), «Верность» (1932), «Третий час» (1935). К середине 1930-х гг. Ю. Мандельштам все больше склоняется к эстетике «Парижской ноты» с ее лирикой дневниковости и искренности:

Зачем эта грусть, и прелесть, и нежность,  
Раз нет у них судьбы и значенья,  
А только – жажда и неизбежность,  
Бессмысленность, пустота, мученье?

И все же сердце живет невозможным,  
Поет, исходит в сладкой истоме, –  
Пока не очнешься с дыханьем тревожным,  
Как нищий в своем углу на соломе.

Тяготы эмигрантской жизни, одиночество и обреченность – основные мотивы лирики поэта:

Любви и вдохновенья больше нет,  
Остались только: пристальность и честность.  
И вот – смотрю со страхом в неизвестность  
И вижу тьму (а раньше думал – свет).

Жизнь поэта оборвалась так же трагично, как у его великого однофамильца. В 1942 г. в оккупированном фашистами Париже он был арестован и отправлен в концентрационный лагерь Дранси, затем в Компьен, где успел встретиться с матерью Марией и Ильей Фондаминским. Погиб Ю. Мандельштам в Польше в лагере под Явожно.

**Георгий ИВАНОВ (1894–1958).** Покинул Россию в 1922 г. вслед за Г. Адамовичем. В России уже были изданы его четыре сборника: «Отплытие на о. Цитеру» (СПб., 1912), «Горница» (СПб., 1914), «Памятник славы» (Петроград, 1915), «Вереск» (Петроград, 1916). А. Блок в 1919 г. называл Г. Иванова «одним из самых талантливых среди молодых стихотворцев», однако о рукописи новой книги стихов поэта высказался недоброжелательно: «Есть такие страшные стихи ни о чем, не обделенные ничем – ни талантом, ни умом, ни вкусом, и вместе с тем – как будто нет этих стихов, они обделены всем, и ничего с этим сделать нельзя»<sup>1</sup>. В. Ходасевич вовсе отнес стихи Г. Иванова не к искусству, а к «художественной промышленности»: «Это красиво, недорого и удобно»<sup>2</sup>. Провидческими оказались финальные слова рецензии на книгу «Вереск»: «Г. Иванов умеет писать стихи. Но поэтом он станет вряд ли. Разве только случится с ним какая-нибудь большая житейская катастрофа, добрая встряска, вроде большого и настоящего горя. Собственно, только этого и надо ему пожелать»<sup>3</sup>.

Свой поэтический голос Г. Иванов обрел на чужбине – это первый эмигрантский сборник «Розы» (Париж, 1931). Почти все стихи этой книги передают настроение холодной немоты, это уже не плач по стремительно уходящей в прошлое России, а смертельная тоска и принятие ее участи:

Хорошо, что нет Царя.	Только желтая заря.
Хорошо, что нет России.	Только звезды ледяные.
Хорошо, что Бога нет.	Только миллионы лет.

<sup>1</sup> Блок А. Собрание сочинений : в 8 т. М. ; Л., 1960–1963. Т. 6. 1962. С. 337.

<sup>2</sup> Ходасевич Вл. «Вереск» Г. Иванова // Утро России. 1916. 7 мая. № 127. С. 2.

<sup>3</sup> Там же.

Хорошо – что никого.	Что мертвее быть не может,
Хорошо – что ничего.	А чернее не бывать,
Так черно и так мертво,	Что никто нам не поможет
	И не надо помогать.
	(«Хорошо, что нет Царя...»)

В этом небольшом стихотворении воплощена вся история гражданской войны и трагедия великого исхода 1920 г. В первом терцете три отрицания (нет Царя, нет России, нет Бога) утверждают *полное* разрушение и безвозвратную утрату прошлого уклада, который у русских военных людей был воплощен в девизе «За Веру, Царя и Отечество!». Второй терцет напоминает о Ледяном походе, передает ощущение богооставленности среди ледяной Вселенной. Третий терцет и финальный катрен, построенный на рефренах «черно – чернее», «мертво – мертвее», усиливают боль поражения белой армии тем, что предали союзники, не ставшие помогать.

«В самом мрачном из ивановских лирических откровений есть отблеск светлой, апофатической стороны его поглощенного катастрофой сознания»<sup>1</sup>, – пишет А. Арьев и приводит в качестве примеров такой русской апофатической традиции<sup>2</sup> стихотворения Г. Адамовича «За все, за все спасибо. За войну, за революцию и за изгнание...» (1928), Ю. Мандельштама «Я пью за военные астры...» (1931) и А. Ахматовой «Я пью за разоренный дом...» (1934).

Вторая книга стихов Г. Иванова «Отплытие на остров Цитеру» (Берлин, 1937) была приветствована рецензией П. Бицилли: «Вообразим, что человек умер и очнулся в царстве теней, снова живет, но живет уже как тень – и вся прежняя прожитая жизнь теперь представляется ему тоже нереальной, небывалой и все-таки бывшей и незабываемой. <...> Мне кажется, что это жизнеощущение – сейчас общее не только для нас, эмигрантов, но для всех сознательных людей, переживших смерть Европы, увидевших, что мир вступил в какой-то совершенно новый – и, надо сказать, довольно-таки отвратительный «эон», в котором человеку, как он понимался со времен Христа и Марка Аврелия, нет места»<sup>3</sup>.

Самой главной чертой поэзии Г. Иванова, прошедшего серьезную акмеистскую школу, становится цитатность его поэтического мира. Бли-

<sup>1</sup> Арьев А. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. СПб., 2009. С. 34.

<sup>2</sup> Апофатический путь – идущий от Дионисия Ареопагита «путь отрицания» в познании Бога и Божественной истины.

<sup>3</sup> Бицилли П. Георгий Иванов. Отплытие на остров Цитеру // Соврем. зап. 1937. Кн. LXIV. С. 451.

же всего к сущности ивановского приема и природе творчества подошел В. Марков, считавший, что произведения Г. Иванова являются редчайшим примером, когда «цитата становится ведущим приемом, почти субстратом, на котором растет поэзия»<sup>1</sup>. «Для цитатной техники Иванова характерна цитата открытая, не прячущаяся, а нередко и в какой-то степени развернуто “финальная”, как бы синтезирующая в себе весь образ творческой индивидуальности того или иного поэта»<sup>2</sup>, – вслед за эмигрантским критиком пишет современный исследователь.

Одной из особенностей поэзии Г. Иванова является *ироническое переосмысление поэтических открытий предшественников* – русских поэтов золотого и серебряного веков. Главной мишенью иронических обстрелов Г. Иванова становится Пушкин. Уже в раннем творчестве пушкинская строчка из стихотворения «Редеет облаков летучая гряда...» (1820) иронично перефразируется в стихотворении Г. Иванова «Петроградские волшебства» (1915): «Заря поблекла, и редеет / Янтарных облаков гряда...» Здесь Г. Иванов поэтизирует скульптурный облик имперского Петербурга: «И снова вечность смотрит в очи / Гранитным сфинксом над Невой». У А. С. Пушкина отношение к Петербургу было особенным: с одной стороны, «Люблю тебя, Петра творенье», с другой – это «свинский Петербург», лживый и жестокий город, построенный на костях. Г. Иванов же рисует Петербург как центр русской культуры, хранилище мировых культурных ценностей, оазис искусства Востока и Запада в России. Поэтический мир Г. Иванова избыточно насыщен образами и мотивами петербургской поэзии – И. Анненского, Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Блока.

Иванов вступает в спор с пушкинскими идеалами, выраженными в знаменитых Стансах «В часы забав иль праздной скуки...» (1830), в стихотворении «Голубизна чужого моря...» (1955). Первое четверостишие сразу противоречит пушкинской установке на жизнелюбие:

Голубизна чужого моря,  
Блаженный вздох весны чужой  
Для нас скорей эмблема горя,  
Чем символ прелести земной.

Здесь ощущаются экзистенциальное отчаяние поэта-эмигранта и невозможность обрести гармонию, которую классик обретал в творчестве.

<sup>1</sup> Марков В. Ф. Русские цитатные поэты: заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгия Иванова // О свободе в поэзии / В. Ф. Марков. СПб., 1994.

<sup>2</sup> Богомолов Н. А. Георгий Иванов и Владислав Ходасевич // Рус. лит. 1990. № 3. С. 48.

Второе четверостишие звучит диссонансом пушкинскому настроению:

Г. Иванов

Фитиль, любитель керосина,  
Затрепетал, вздохнул, потух –  
И внемлет арфе Серафима  
В священном ужасе петух.

А. С. Пушкин

Твоим огнем душа пала  
Отвергла мрак земных сует,  
И внемлет арфе Серафима  
В священном ужасе поэт.

По мысли Г. Иванова, русский поэт, переживший трагедию изгнания, уже не может писать настоящие стихи. Замена пушкинского образа священного огня на образ фитиля, к тому же потухающего, символизирует искусственность и кратковременность всего, что связано с творчеством. Вторая замена – «поэт»/«петух» – означает утрату дара тайнослышанья гармонии и обреченность поэта-эмигранта на бессмысленное кукареканье. Пушкинская уверенность в божественной сути вдохновения в поэтическом сознании Иванова преломляется в ироничном ключе.

Спор с А. С. Пушкиным Г. Иванов продолжает в стихотворении «Поэзия: искусственная поза...». Поэт дает свои определения искусству поэзии – это «искусственная поза», «условное сиянье звездных чар», «блаженный яд». Он акцентирует отличное от Пушкина понимание творчества: «Где, улыбаясь, произносят – “Роза” / И с содроганьем думают: “Анчар”». Пушкинский образ каплющего ядом древа – антитеза ивановским розам (намек на свой сборник «Розы»). Г. Иванов здесь признается, что при всем райском благоухании его «поэтические розы» в каждой строке пропитаны ядом.

Одним из постоянных мотивов Г. Иванова становится неверие в высокое предназначение поэта. А. С. Пушкин сформулировал эту идею бессмертия в стихотворении «Памятник»: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья избежит». Г. Иванов обыгрывает эти строки в ином контексте: «Допустим, как поэт я не умру, / Зато как человек я умираю» («Друг друга отражают зеркала...»).

М. Ю. Лермонтов гораздо ближе Г. Иванову с его мотивами смертной тоски и предчувствия гибели:

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.  
– Как далеко до завтрашнего дня!..  
И Лермонтов один выходит на дорогу,  
Серебряными шпорами звеня.

Однако с ним, как и с Пушкиным, Иванов вступает в поэтические диалоги, подчеркивая несовпадение мировоззрений. Примером полемики Г. Иванова со стихотворением Лермонтова «Песня» является стихотворение «Тихим вечером в тихом саду...»:

Г. Иванов	М. Ю. Лермонтов
Тихим вечером в тихом саду	По небу полуночи ангел летел
Облака отражались в пруду.	И тихую песню он пел;
Ангел нес в бесконечность звезду	И месяц, и звезды, и тучи толпой
И ее уронил над прудом...	Внимали той песне святой.

Лермонтовский ангел «душу младую в объятиях нес» и пел песню святую, звуки которой навсегда остались в ее памяти. А ивановский ангел также несет «звезду», но роняет на «болотное дно» пруда. Это вызывает ассоциации с апокрифом о «Звезде-полынь», отравившей по преданию своей горечью воды и земли. Этот «горький» контекст вытекает из антитезы лермонтовской «песни» и ивановского «молчания»: «И стоит заколоченный дом, / И молчит заболоченный пруд, / Скоро в нем и лягушки умрут».

Главная тема ивановской поэзии – Танатос. Уже в раннем творчестве поэта были активны образы осени, заката, увядания, тления, создающие танатологические пейзажи:

Глядит печаль огромными глазами  
 На золото осенних тополей,  
 На первый треугольник журавлей,  
 И взмахивает слабыми крылами.  
 Малиновка моя, не улетай,  
 Зачем тебе Алжир, зачем Китай?

С точки зрения Г. Иванова, идеальная петербургская поэзия – поэзия блоковская. В стихотворении «Свободен путь под Фермопилами...» (1957) Г. Иванов вступает в диалог с А. Блоком, переигрывая цитаты из «Незнакомки». Он выделяет одну из цитат Блока кавычками, что говорит о погружении в текст поэта-символиста, но одновременно и о выходе за его пределы:

Дыша духами и туманами,  
 Она садится у окна.  
 Ей за морями-океанами  
 Видна блаженная страна...

В роли блоковской Незнакомки у Иванова выступает весна. Здесь важен контекст следующих строк А. Блока: «И странной близостью закованный, / Смотрю за темную вуаль, / И вижу берег очарованный / И очарованную даль». Если для А. Блока «очарованный берег» – это

страна грез и мечтаний – Италия или Франция, то для Г. Иванова – поэта-изгнанника – это отринувшая его страна. В стихотворении Иванова это «блаженная страна», которую его лирическая героиня представляет в ироничном ключе:

Стоят рождественские елочки,  
Скрывая снежную тюрьму.  
И голубые комсомолочки,  
Визжа, купаются в Крыму.

Мотивы поэзии Г. Гумилева и И. Анненского также неоднократно переосмыслены Г. Ивановым. В его стихах множество примеров акмеистского внимания к деталям, поэтической вещественности, тяги к «милым мелочам», в которых находит опору хрупкое человеческое существование:

Я люблю безнадежный покой,	Тишину безымянных могил,
В октябре – хризантемы в цвету,	Все банальности «Песен без слов»,
Огоньки за туманной рекой,	То, что Анненский жадно любил,
Догоревшей зари нищету...	То, чего не терпел Гумилев.

(«Я люблю безнадежный покой...»)

*Ностальгия, одиночество, тоска, аскетизм* – смысловые комплексы, доминанты в культурном пространстве русской эмиграции. Вокруг данных концептов простирается семиотическое поле поэтического текста Г. Иванова и поэтов группы «Парижская нота». Не случайно начальные буквы перечисленных выше понятий составляют слово «нота».

В широком смысле слова адептами «Парижской ноты» можно считать Г. Иванова, Л. Червинскую, А. Штайгера, А. Гингера, Н. Оцуна и самого яркого представителя молодой эмигрантской поэзии – Б. Поплавского, который и придумал название группы. Их литературная жизнь протекала в кофейнях Монпарнаса, они не выпускали коллективных сборников, не устраивали регулярных заседаний. Эта стихийная поэтическая школа ориентировалась на эстетику Г. Адамовича, которого эмигрантская критика называла «крестным отцом» «Парижской ноты».

**Георгий АДАМОВИЧ (1892–1972).** До эмиграции поэт опубликовал два сборника стихов – «Облака» (1916), посвященный А. Блоку, и «Чистилище» (1922), отличавшийся сильным влиянием поэзии И. Анненского:

Тишина, тишина. Поднимается солнце. Ни слова.  
Тридцать градусов холода. Тускло сияет гранит  
И под черным вуалем у гроба стоит Гончарова,  
Улыбается жалко и вдаль равнодушно глядит.

(«Тишина...»)

«Литература возникает в “темном погребѣ личности”, в вопросительно-лирических сомнениях, в тревоге, в мучениях, в безотчетной любви и уж конечно без барабанного боя»<sup>1</sup>, – писал Г. Адамович.

Ни срезанных цветов, ни дыма панихиды,  
Не умирают люди от обиды  
И не перестают любить.

В окне чуть брезжит день, и надо снова жить.

Но если, о мой друг, одной прямой дороги  
Весь мир пересекла бы нить,  
И должен был бы я, стерев до крови ноги,  
Брести века по ледяным камням,  
И, коченя где-то там,  
Коснуться рук твоих безмолвно и устало,  
И все опять забыть, и путь начать сначала,  
Ужель ты думаешь, любовь моя,  
Что не пошел бы я?

(«Ни срезанных цветов, ни дыма панихиды...»)

Примером подлинной литературы он считал творчество *И. Анненского*, называя этого «старшего» символиста «единственно возможным, вместе с *Блоком*, претендентом на русский поэтический трон со смерти *Тютчева* и *Некрасова*»<sup>2</sup>.

Главной мировоззренческой проблемой для Адамовича стала *проблема «оправдания творчества»*. Его попытки поиска этической опоры, позволявшей заниматься поэзией в обстановке социально-исторической катастрофы, привели к тому, что поэт стал резко отвергать «обольщение бальмонтовщиной» т. е. украшениями в искусстве. Адамович настаивал на *литературном аскетизме и предельной искренности самовыражения поэта*.

Для приверженцев «Парижской ноты» характерна поэтика черновика, подразумевающая возможность переписывания и уточнения. С точки зрения поэтов, черновые наброски всегда лучше, чем закругленные фразы чистовика. Отсюда установка на то, что стихи можно писать как кому угодно. Лучшее написанное стихотворение – это лишь отголосок несказанного.

В отличие от сторонников *Ходасевича*, для которых литературным образцом был *Пушкин*, поэты «Парижской ноты» обращаются к *Лер-*

<sup>1</sup> Адамович Г. Комментарии: книга литературно-критической эссеистики. Вашингтон, 1967. С. 175.

<sup>2</sup> Там же. С. 220.

монтову: «У Лермонтова есть паузы, есть молчание, которое выразительнее всего, что он в силах был бы сказать»<sup>1</sup>.

Общие эстетические черты, проявившиеся у всех сторонников Г. Адамовича и «Парижской ноты»: 1) поэзия – это лирический дневник; 2) выразительный аскетизм в темах, метрах, синтаксисе, нарочитая простота словаря; 3) основной стихотворный размер – пятистопный ямб; 4) обилие тире и скобочных конструкций, имитирующих приглушенные интонации; 5) иконостас святых поэтов – И. Анненский, А. Блок, Н. Гумилев.

«Парижская нота» – это ряд ярких индивидуальностей. Поэтическая речь барона **А. Штайгера (1907–1994)** тяготеет к номинативам, будто имитирует затруднение дыхания (с детства страдал тяжелой формой туберкулеза). В его сборниках «Этот день» (Париж, 1928), «Эта жизнь» (Париж, 1932), «Неблагодарность» (Париж, 1936) основная лирическая интонация – уныние; ощущается смысловая и формальная зависимость от поэзии Г. Иванова:

Слезы... Но едкие взрослые слезы.  
Розы... Но в общем, бывают ведь розы –  
В Нище и всюду есть множество роз.  
Слезы и розы... Но только без позы.  
Трезво, бесцельно и очень всерьез.

**Александр ГИНГЕР (1897–1965)**. В раннем сборнике «Свора верных» (1922) поэт наследует приемы адамистской эстетики, преодолевает законы скудной реальности словотворчеством, фонетической игрой. В сборнике «Преданность» (1925) спасением от реальности становятся сны. Гингер стал прототипом главного героя в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов». Стилистика его стихов максимально близка настроениям «Парижской ноты» (нарочитая упрощенность, стремление освободиться от «словесного хлама», исповедальность). Гингер посещает лекции в Сорбонне, в 1930-е гг. является активным участником молодежного журнала «Числа». В рассказе «Вечер на вокзале» (Числа. 1930. № 2, 3) он предается рефлексии о проблемах творчества, показывает прекрасное знание истории поэзии. В сборнике «Жалоба на торжество» (1939) главный конфликт – столкновение личности с судьбой.

**Лидия ЧИРВИНСКАЯ (1907–1988)**. Свой первый сборник «Рассветы» (Париж, 1937) она посвятила Г. Адамовичу. Здесь культивируется тема одиночества и боли: «В жизни моей ни на что не похо-

<sup>1</sup> Адамович Г. Комментарии: книга литературно-критической эссеистики. С. 175.

жей/ Только свобода и боль». Стихам свойственна дневниковая исповедальность, как будто поэтесса разговаривает сама с собой: «Смешалось все давным давно в природе/ Сместилось в жизни, спуталось в уме». В сборник «Двенадцать месяцев» (1956) вошла поэзия, написанная регулярным стихом, с очень точными рифмами. Характерны недосказанность и туманность, множество аллюзий к текстам Блока.

**Борис ПОПЛАВСКИЙ (1903–1935).** Родился в Москве в семье музыкантов. Его отец Юлиан Игнатьевич, происходивший из польских крестьян, был одним из любимых учеников П. И. Чайковского, но вместо музыкальной карьеры избрал деловую – служил в Обществе заводчиков и фабрикантов. Из Москвы (семья жила в Кривоколенном переулке) в 1918 г. Поплавские переехали в Харьков, а зиму 1918–1919 г. провели в Ялте, где молодой поэт впервые выступил с чтением своих стихов в Чеховском литературном кружке. В декабре 1920 г. вместе с армией Врангеля отец и сын Поплавские покидают Россию. В стихотворении «Уход из Ялты» поэт опишет свое прощание с родиной:

В последний раз священник на горе  
Служил обедню. Утро восходило.  
В соседнем небольшом монастыре  
Душа больная в вечность уходила.  
Борт парохода был суров, высок.  
Кто там смотрел, в шинель засунув руки?  
Как медленно краснел ночной восток!  
Кто думать мог, что столько лет разлуки...  
Кто знал тогда? Не то ли умереть?  
Старик спокойно возносил причастье...  
Что ж, будем верить, плакать и гореть,  
Но никогда не говорить о счастье.

Писательская судьба Б. Поплавского складывалась драматично. Характеризуя основную задачу своего творчества, он писал: «*Расправиться с отвратительным удвоением жизни реальной и описанной. <...> Выразить хотя бы муку того, что невозможно выразить*»<sup>1</sup>. Стихи Поплавского печатались очень редко, несколько было опубликовано в журналах «Современные записки» и «Числа». Лишь в 1931 г. меценатка Наталья Столярова финансировала его первую и последнюю прижизненную

<sup>1</sup>Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / сост.: Л. Аглен, О. Грыз. СПб., 1993. С. 78.

книгу стихов «*Флаги*». Остальные – «Снежный час» (1936), «В венке из воска» (1938) и «Дирижабль неизвестного направления» (1965) появились уже после его трагической гибели в 1935 г.

Во второй половине 1920-х гг. Б. Поплавский становится центральной фигурой среди молодых писателей Монпарнаса. Впитав в себя опыт футуризма и акмеизма, позднего символизма и сюрреализма, он стал самым ярким авангардным поэтом русского зарубежья. Это совершенно иной тип поэзии, чем у В. Ходасевича или Г. Иванова, но в то же время тесно связанный с эстетикой обоих. В поэтике Б. Поплавского *акцент переносится на многослойность образов*. Каждый из них имеет внутренний шифр. Центральный образ сборника «*Флаги*» появляется в каждом стихотворении с разным смыслом. Во-первых, флаг как образ детства (праздник): «Где-то над замком флаги грустят» («Соломея 2»); «Будет детство мое искать / Никогда его не найдет. / В океане, где спит тоска / Разобьется о вечный лед». Во-вторых, флаг – *это «саван»*: «На корме был прекрасный флаг / Бледно-алый с звездой золотой / Но высоко, почти в облаках / смерть лежала черной фатой»; «Сколько раз Ты в летний день хотела / Завернуться в флаг и умереть» («Черная мадонна»).

Поэтический мир Б. Поплавского, так же как и Ходасевича, во многом строится на *контрастности образов*. В стихотворении «Возвращение в ад» (из книги «Дирижабль неизвестного назначения») контрастируют образы и ситуации: «*любезничают в смокингах кинжалы*», «*танцуют яды*» и др. Даже «ангелы», «эльфы» и «ундины», пришедшие, казалось бы, из традиционной романтической коллекции, попадают в предельно бытовой контекст и этим создают впечатление обыденного волшебства. Уже в первой строфе – образ «*беззащитного дождя*», падающего, «*как убитый из окна*», звучит мотив замкнутого пространства. Сам «*стеклянный дом несчастья*», куда входит лирический герой (вторая строфа) и на пороге которого он силой удерживает свою спутницу («радость, вод воздушных дочь»), – это обиталище поэта. Затем в описании бесовского действия образ дома становится все более фантастичным, что заметно в эволюции образов его «гостей». Сначала это нечисть – черти и русалки, «*кошачьи, птичьи... лапы*», «*гроб*», «*виселица*», а потом эфемерные сущности (яды, болезни, алкоголь, кокаин). Кульминация сюжета – вступление в действие оркестра:

Что ж, подавайте музыкантам знак,  
Пусть кубистические започуют гитары,  
И саксофон, как хобот у слона,  
За галстук схватит молодых и старых.

«Кубистические гитары» адского оркестра в стихотворении – перенесенный в текст излюбленный образ современных Поплавскому художников-кубистов, прежде всего Пикассо. Поэт выводит образы-знаки двух важнейших для него искусств – живописи и музыки. Начинается символически обозначенный процесс творчества – именно с ним связано дальнейшее движение смысла в стихотворении. «Возвращение в ад» – это и возвращение в *ад собственной души*, и возвращение к мучительной радости творчества. Поэтический мир Б. Поплавского строится на принципах сюрреализма, когда главным становится создание «ошеломляющего образа», сближающего в своих пределах вещи, совершенно далекие друг другу, сводящего несводимое. В одном из самых известных стихотворений поэта «Черная Мадонна» у людей, «соловующих» в трамвае, будут «головы святые»; «умирающие кларнет и скрипка» «родят волшебный звук»; «запах рвоты» соединится с «фейерверка дымом пороховым». Образ ада, дьявола появляется и в текстах, и в заголовках многих стихотворений поэта: «Ангелы ада», «Весна в аду», «Звездный ад», «Diabolique». Фантазмагорические образы-метафоры усиливают это впечатление. Мир воспринимается то как колода карт, разыгрываемая нечистой силой («Ангелы ада»), то как нотная бумага, где люди – «знаки регистра», а «пальцы нот шевелятся достать нас» («Борьба со сном»). Стихи наполнены оксюморонными метафорами и сравнениями: «ночь – ледяная рысь»; «распухает печально душа, как дубовая пробка в бочонке»; жизнь – «малый цирк»; «лицо судьбы, покрытое веснушками печали»; «душа повесилась в тюрьме», «зеленый ужас» и «пустые вечера».

Тема свинцового сна, несвободы, непреодолимой инертности проходит через все творчество поэта. Со сном неразрывно связана и *тема смерти*:

Спать. Лежать, покрывшись одеялом,  
Точно в теплый гроб сойти в кровать...  
Слушать звон трамваев запоздалых.  
Не обедать, свет не зажигать.  
Видеть сны о дальнем, о грядущем.  
Не будите нас, мы слишком слабы.  
Задувает в поле наши души  
Холод счастья, снежный ветер славы.  
И никто навеки не узнает,  
Кто о чем писал, и что читал,  
А наутро грязный снег растает  
И трамвай уйдет в сияньи в даль.

(«В зимний день  
на небе неподвижном...»)

Главный секрет популярности стихов Поплавского в среде молодых эмигрантов – господство музыкальной стихии. В. Ходасевич писал о поэзии Поплавского, что она родственна музыке, но не в смысле внешнего благозвучия, а в смысле внелогичности и формальности. Можно было бы сказать, что ею управляет не логика, а чистая эйдология (слово означает систематику образов). Поплавский идет не от идеи к идее, но от образа к образу, от словосочетания к словосочетанию.

**Марина ЦВЕТАЕВА (1892–1941).** В 1922 г. М. Цветаева получила разрешение советских властей на выезд из России в Германию, а затем в Чехию, для встречи с мужем – Сергеем Эфроном, который сражался в Добровольческой армии и эвакуировался из Крыма в Константинополь, а оттуда переправился в Прагу. Правительство президента Масарика в Праге открыло университет для русских эмигрантов, основную часть студентов составляли бывшие офицеры и солдаты белой армии.

В России у М. Цветаевой уже были изданы книги «Вечерний альбом» (1910), «Волшебный фонарь» (1912), «Из двух книг» (1913), «Вёрсты» (1921), «Вёрсты. Выпуск 1» (1922), в 1922 г. одно из частных издательств выпустило пьесу в стихах «Конец Казановы». А в Берлине, где остановилась Цветаева поначалу, сразу же стали появляться сборники «Стихи к Блоку» (1922), «Разлука» (1922), «Психея: Романтика» (1923), «Ремесло» (1923). В 1922 г. журнал «Русская мысль», издание которого продолжил П. Струве в Праге и Софии, опубликовал стихи из сборника «Лебединый стан».

Свой отъезд из Москвы М. Цветаева воспринимала как путешествие, в творчестве первых лет эмиграции нет мотива тоски по Родине, она не чувствовала себя изгнанницей. Еще сильны были детские впечатления Цветаевой – представления от продолжительных путешествий с матерью по Германии, Швейцарии, Франции. В Берлине Цветаева на полгода поселилась в окрестностях Прагепплатц (Pragerplatz), где в то время жили русские беженцы. В числе ее литературных друзей – критик и писатель И. Эренбург, берлинские издатели С. Каплун и А. Вишняк, писатели А. Ремизов и А. Белый.

В июле 1922 г. в Берлин приехал С. Эфрон, через несколько недель семья отправилась в Чехию, где поселилась в деревушке Горние Мокропсы, недалеко от Праги. За несколько лет жизни в Чехии Цветаева часто меняла место жительства близ столицы – Смихов, Долгие Мокропсы, Иловищи, Вшеноры. Она любила дальние прогулки

в горы, где ее часто сопровождал бывший офицер белой армии, живший в Праге. Ему будут посвящены две большие лирические поэмы – «Поэма Горы» и «Поэма Конца» о даре любви и судьбе поэта, о боли разочарования, которую способны испытывать лишь способные любить.

В русских эмигрантских журналах печатаются пьесы Цветаевой «Метель», «Фортуна», «Приключение», «Феникс». В 1924 г. выходит поэма-сказка «Молодец». Она постоянно публикуется в журналах «Современные записки» (Париж) и «Воля России» (Прага). В 1928 г. выйдет ее сборник «После России», составленный из 160 стихотворений, написанных в эмиграции.

В начале 1920-х гг. в творчестве М. Цветаевой четко обозначились тенденции к поиску новых форм, которые выражались в стилизациях и интересе к народно-сказочному творчеству (сказка «Царь-девица», поэма «Молодец»). Поэма Цветаевой «Молодец» может восприниматься как поэтическое соревнование с писателем старшего поколения эмиграции А. Ремизовым. На уровне микростилистики многие особенности этой цветаевской поэмы перекликаются со специфическими ремизовскими приемами-фаворитами. Это сразу было отмечено критиками: о Цветаевой писали так же, как прежде писали о Ремизове. В. Ходасевич замечает: «Чисто словесные звуковые задания играют в "Молодце" столь же важную роль, как и смысловые»<sup>1</sup>. Прежде подобные суждения относились к звукосимволистским опытам Ремизова. Почитатель его таланта и сторонник теории «русского лада» Д. Святополк-Мирский будто в угоду Ремизову пишет, что Цветаева «идет по пути освобождения русского языка от пут греко-римской и романо-германской грамматики и возвращения ему его природной свободы и природных интонационных средств связи»<sup>2</sup>.

В основе сюжета поэмы «Молодец» – тема любовной одержимости мертвого жениха живой невестой. Важен мотив сознательного «неузнавания» девушкой мертвеца, произнесения слова «упырь», хотя героиня, очевидно, догадывается о том, кто ее возлюбленный. Умиравший брат Маруси, предостерегая сестру, почти произносит запретное слово, но она не хочет его слышать: «– Сестрица, погиб! / Лют брачный твой пир, / Жених твой у –...»

<sup>1</sup> Ходасевич В. Поэма М. Цветаевой «Молодец» // Послед. новости. 1925. 11 июня. № 1573. С. 4.

<sup>2</sup> Святополк-Мирский Д. Марина Цветаева. Молодец. Сказка. Изд. «Пламя». Прага. 1924. // Соврем. зап. 1926. № 24. С. 569–572.

Образы-символы метели и вьюги предвещают гибель героине. Стилистический и графический орнамент становится более рельефным. М. Цветаева рифмует короткие строки, которые бешено «пульсируют», – так ритмически обозначен эротический подтекст сцены:

Та – ввысь,  
Тот – вблизи:  
Свились,  
Взвились:  
Зной – в зной,  
Хлынь – в хлынь!  
До – мой  
В огонь синь.

Напряженные повторы слов у Цветаевой – мощное средство внушения. Словесные пары со звуковым подобием разрастаются у поэта до серийных визуально-фонетических цепочек, в которых уже звук управляет смыслом:

Через пень-колоду – топом,  
Через темь-болото – следом,  
Табуном – летит – потопом  
Чегуном – гремит – железом.

Цветаева в поэме «Молодец» достигает высот языкового выражения благодаря тому, что наследует и совершенствует ремизовскую лингвистическую технику, умело соединяя архаику с авангардом.

В начале 1925 г. во Вшенорах у М. Цетаевой родился сын Георгий, семья решила уехать в Париж. Одной из возможных причин переезда были писательские и издательские амбиции С. Эфрона, а также его активное участие в Евразийском движении. Во Францию семья перебирается в начале 1926 г. Любившая пешие прогулки и походы в лес за грибами М. Цветаева выбрала окрестности Мёдона, близ Парижа. В Париже в первый год после приезда она активно выступает на вечерах с чтением стихов, русское литературное общество воспринимает восторженно. Интересное свидетельство ее успеха в Париже находим в статье, опубликованной в газете «Руль», подписанной инициалами «М. Г.»: «Ее вечер является лишним подтверждением ее мгновенно возросшей популярности, ее модности: за четыре года в Париже мне еще не удавалось видеть такого множества народу, такой толпы, которая пришла послушать современного поэта»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>М. Г. Вечер Марины Цветаевой // Руль. 1926. 12 февр. [С. Карлинский высказывает предположение о том, что статью мог написать известный пушкинист Модест Гофман.]

В самой сложной по образности и стилю поэме М. Цветаевой «Крысолов» (1925–1926), опубликованной в пражском журнале «Воля России», поэт опять обращается к народному творчеству. Сюжет поэмы восходит к средневековой легенде о музыканте из немецкого города Гаммельна. Городу угрожает нашествие крыс. Загадочный крысолов звуками волшебной флейты уводит всех крыс в реку, где они тонут. Но жители города отказываются заплатить музыканту обещанное вознаграждение, и тогда он зачаровывает музыкой своей флейты детей, уводя их в горы.

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

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

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

За исключением веских благ  
Я – означает всяк.

<...>

Только одна в нем – зато моя! –  
Буква понятна: я.

Необоримая! Так алмаз  
Жив в черноте пожара.  
Неповторимая! Что есть аз?  
Что не бывает парой.

<...>

Я! (В пожирающем большинстве  
 Я означает – всё).  
 Как у соседей! как у людей!  
 Не мое дело – **всѣ** так!  
 Автору же, ясновидцу лжей,  
 Оку – из самых светлых,  
 Только одна в нем – прошу понять –  
 Буква доступна: **ять**.

Образ «пожирающего большинства» в этом фрагменте отчетливо соотносится с политическим названием победивших в России «большевиков»<sup>1</sup>, но одновременно ассоциируется и с полчищем крыс.

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

**Рас**-стояние: версты, мили...  
 Нас **рас**-ставили, **рас**-садили,  
 Чтобы тихо себя вели,  
 По двум разным концам земли.  
**Рас**-стояние: версты, дали...  
 Нас **рас**клеили, **рас**паяли,  
 В две руки **раз**вели, **рас**пяв...

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

В 1926 г. в Праге начинает выходить журнал «Вёрсты», в издании которого активное участие принимает М. Цветаева. Тот факт, что в «Вёрстах» публиковались произведения оставшихся в Советской Рос-

<sup>1</sup> В другом фрагменте поэмы отсылка звучит еще отчетливей: «В той стране, где шаги широки, назывались мы...» (подразумеваемая рифма – «большевики»). Поддерживает эту ассоциацию слово «большак», т. е. широкая дорога.

сии И. Бабеля, А. Белого, С. Есенина, Б. Пастернака, воспринимался эмигрантской общественностью как попытка обосновать политическое течение с просоветской ориентацией. З. Гиппиус в фельетоне «О “Вёрстах” и о прочем» указывает на «*предрасположенность к заразе*» (надо полагать, советской) у Ремизова и Цветаевой. М. Осоргин под видом рецензии на журнал «Благонамеренный» пишет фельетон «Дядя и тетя», сравнивая Ремизова и Цветаеву с самовлюбленными заглавными персонажами, и высмеивает писателей за «*введение в литературный обиход провинциальных интимностей: ремизовских разговоров о добрых знакомых и цветаевских длиннот о самой себе*»<sup>1</sup>. За всеми подобными оценками скрывался глубинный внутренний конфликт русской культуры, обострившийся в эмиграции, – противостояние Петербурга и Москвы. Г. Адамович критиковал «Вёрсты» за евразийскую идеологию, откровенно нападал на публиковавшихся в журнале москвичей – М. Цветаеву, А. Ремизова (а также примкнувших к ним неэмигрантов А. Белого и Б. Пастернака), представлявших на тот момент серьезный противовес петербургскому доминированию в эмиграции.

К 1933 г. поэтическая судьба Цветаевой сложилась в соответствии с моделью поэта-одиночки, ее перестали печатать в эмигрантских изданиях. В 1939 г. Цветаева вынуждена была вернуться в СССР.

---

<sup>1</sup> Осоргин М. «Дядя и тетя». Рец. на кн: «Благонамеренный», книга 2, 1926 // Послед. новости. 1926. 29 апр. № 1863. С. 2–3.

---

## **ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ**

---

### **1. А. М. РЕМИЗОВ**

#### **1.1. Художественное своеобразие романа А. М. Ремизова «Взвихренная Русь»**

1. Жанр и стиль книги.
2. Смысл заглавия и символистские мотивы.
3. Символический подтекст и функции сновидений.
4. Металитературные аспекты.
5. Образ Петербурга-Петрограда.
6. Гоголевский и Достоевский подтексты.

#### **1.2. Художественное своеобразие романа А. М. Ремизова «Подстриженными глазами»**

1. Приемы мифологизации авторской судьбы в романе.
2. Сюжетно-композиционная и символическая функции образа Андруниева монастыря.
3. Образ Москвы.
4. Гоголевские мотивы.
5. Мотив отверженности.
6. Образы-символы.
7. Металитературный фон.
8. Образы русского языка.
9. Образы поэтов в произведении.
10. Текст Ф. М. Достоевского в романе.

## Список литературы

Безродный, М. Об обезьяньих словах / М. Безродный // Новое лит. обозрение. 1993. № 4. С. 153–154.

Блищ, Н. Л. А. М. Ремизов и русская литература XIX–XX вв.: рецепция, рефлексия, авторефлексия / Н. Л. Блищ. Минск, 2013.

Грачева, А. М. Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы) / А. М. Грачева. СПб., 2010.

Доценко, С. Литература как предисловие к биографии (об эмиграции А. Ремизова) / С. Доценко // Русская эмиграция: литература, история, кинолетопись: материалы Междунар. конф., Таллин, 12–14 сент. 2002 г. М.; Иерусалим, 2002.

Ильин, И. А. О тьме и просветлении: книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев / И. А. Ильин. М., 1991.

Кодрянская, Н. Алексей Ремизов / Н. Кодрянская. Париж, 1959.

Обатнина, Е. Р. Личность и творческие практики А. Ремизова / Е. Р. Обатнина. М., 2008.

Резникова, Н. В. Огненная память: воспоминания о Алексее Ремизове / Н. В. Резникова. Berkeley, 1980.

Розанов, Ю. В. Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика / Ю. В. Розанов. Вологда, 2008.

## 2. И. А. БУНИН

### 2.1. Роман И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»

1. Роман «Жизнь Арсеньева» в контексте публицистики И. А. Бунина 1920-х гг. и книги «Окаянные дни».

2. Концепция *памяти* в романе:

- виды и функции памяти;
- степень соотнесенности биографических подробностей жизни автора и его героя;
- формы авторской рефлексии.

3. Лирическое начало и историческая соотнесенность в произведении «Жизнь Арсеньева».

4. Семиотика страсти в романе «Жизнь Арсеньева» в контексте всего творчества И. А. Бунина.

5. Поэтика дворянской усадьбы:

- философский образ усадьбы;
- категории времени и пространства;
- образы усадьбы в бунинском творчестве.

6. Типологическое сходство женских образов в романе «Жизнь Арсеньева» и сборнике новелл «Темные аллеи».

## 2.2. Цикл новелл И. А. Бунина «Темные аллеи»

1. Творческая история и символический смысл названия цикла новелл.
2. Образ Москвы («Чистый понедельник», «Муза», «Второй кофейник»).
3. Поэтика дворянской усадьбы («Натали», «Руся», «Таня» и др.).
4. Лирическое начало в цикле новелл «Темные аллеи».
5. Семиотика страсти («Чистый понедельник», «Руся», «Визитные карточки», «Генрих», «Антигона»).
6. Ночной пейзаж в цикле новелл.
7. Мотив безответной любви («Темные аллеи», «Муза», «Таня», «Антигона»).
8. Поэтика женского имени («Руся», «Таня», «Натали», «Антигона»).
9. Особенности сюжетной пуанты («Кавказ», «Руся», «Натали», «Волки»).
10. Своеобразие женского портрета («Чистый понедельник», «Натали», «Руся», «Ворон»).
11. Мотив разлуки («Баллада», «Натали», «Поздний час», «Чистый понедельник»).
12. Мотив путешествия в поэтике цикла «Темные аллеи» («Кавказ», «Поздний час», «Натали»).
13. Религиозно-календарная образность в поэтике новелл («Чистый понедельник», «Ворон», «Баллада»).
14. Польские мотивы.
15. Библейские мотивы («Чистый понедельник», «Баллада», «Поздний час»).

### 2.2.1. Вопросы для тренировки навыков «медленного чтения» и ответы на них

1. Каков символический смысл образов флоры и фауны в новелле И. А. Бунина «Руся»?

Образы куги (народное название камыша) и кувшинки символизируют главных героев, уединяющихся на острове. Руся походит на цветок кувшинки: «долгое девичье тело... желтый сарафан на белой кисейной сорочке...» – долговязость фигуры и цвет одежды героини

воспроизводят образ кувшинки с длинным стеблем и желто-белым цветком. Упоминаются еще желтые цветы куриной слепоты, как будто Бунин подбирает растительные образы по фонетическому принципу «ку»: куга-кувшинка-куриная слепота. Так возникает образ воображаемой кукушки. Но короткое время любви героев, не может накуковать им несуществующая кукушка годы счастья. Выразителен образ петуха: «В потемневшем доме все спали после обеда – и как страшно испугал его и ее какой-то черный с металлически-зеленым отливом петух в большой огненной короне, вдруг тоже вбежавший из сада со стуком коготков по полу в ту самую горячую минуту, когда они забыли всякую осторожность». Во время первого свидания героев в лодке прячется уж, который усиливает эффект страха первой близости. И финальная пара журавлей символизирует несбывшееся возможное счастье. Тонконогая Руся напоминает герою журавля. У Руси были черные глаза и у журавлей – «прекрасные и грозные черные зрачки, узко схваченные кольцом темно-серого райка». Героиня была тонконогая, гибкая, с длинной шеей – журавли выгибают «тонкие длинные шеи».

2. *Какие мотивы новеллы И. А. Бунина «Чистый понедельник» обращены к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»?*

Пушкинская радость встречи с Москвой отозвалась тоской воспоминаний в творческой памяти писателя-эмигранта И. Бунина, которому уже не суждено было вернуться в Москву. «Ах, братцы» как я был доволен, / Когда церквей и колоколен, / Садов, чертогов полукруг / Открылся предо мною вдруг!», – описывает подъезд к столице со стороны тверской дороги в романе «Евгений Онегин» Пушкин. Та же панорама Москвы с ее золотыми куполами церквей и монастырей, с кремлевскими башнями и пиками дворцов, утопающими в садах, так любовно и тепло описывается Буниным в новелле «Чистый понедельник». И пусть маршрут бунинского героя по зимней Москве пролегал не по Тверской в Харитоньевский переулок, а от Красных Ворот к храму Христа-Спасителя, однако в городском пейзаже приведен весь перечень московских реалий, упомянутых Пушкиным: сады, монастыри, бульвары, лавки, фонари, сани, магазины. Даже пушкинские «стаи галок» у Бунина то отражались в золотом куполе храма Христа-Спасителя, то, уподобляясь монашенкам, болтали на кирпично-красных стенах Новодевичьего монастыря. В один из последних своих романтических зимних вечеров бунинские герои также «ездили по каким-то переулкам в садах» в районе Ордынки в Замоскворечье в поисках дома Грибоедова – в переулке, который был назван Грибоедовским по фами-

лии родственника писателя, жившего тут в большой усадьбе. И здесь угадывается скрытый намек на Грибоедовскую Москву, высмеянную в бессмертной комедии, эхом прозвучавшую в романе «Евгений Онегин» в описаниях встречи Татьяны Лариной с родственниками.

3. *Каков символический смысл параллельного описания московских храмов с монастырями и ресторанов в новелле «Чистый понедельник»?*

Образы монастырей и храмов в бунинской новелле «Чистый понедельник» – это не просто одна из главных примет московского градостроительного стиля, это многозначный образ-символ. Все упомянутые здесь московские монастыри – Зачатьевский (православный женский монастырь Русской православной церкви в районе Хамовники), Чудов (мужской монастырь, основанный митрополитом Алексием в 1365 г. в память о чудесном исцелении от слепоты Тайдулы – матери хана Золотой Орды Узбека), Марфо-Мариинская обитель (община сестер милосердия, основанная великой княгиней Елизаветой Федоровной в 1909 г.), расположенная в бывшей усадьбе на углу между Грибоедовским (во времена Бунина – Пыжьевским) переулком и улицей Большая Ордынка, и храмы – Христа Спасителя, Иверская часовня, Спасна-Бору – все они были осквернены и разрушены в советской Москве 1930-х гг. Писатель-эмигрант воспевал и оплакивал прежнюю довоенную и дореволюционную Москву.

Противоречивы вкусы и нравы героини, как противоречива Москва с ее удивительным сочетанием архитектурных стилей, наслоением эпох и странным соседством храмов и монастырей с казино и ресторанами. Бунин доподлинно воссоздал многообразный мир московской праздной жизни начала XX в. Герои посещают самые модные места: старейший в Москве ресторан «Прага» на Арбате; высокоразрядный «Эрмитаж» Люсьена Оливье на Трубной площади; загородный «Яр», знаменитый своим цыганским хором, трактир старообрядца Егорова в Охотном ряду с великолепной русской кухней и знаменитыми «егоровскими» блинами и рыбными расстегаями. В этом трактире на стенах действительно висели старинные иконы, гостям запрещалось курить, как и описано в новелле.

Бунин не случайно подчеркивает, что героиня «обедала и ужинала» именно «с московским пониманием дела», с широким размахом. Ведь она купеческого происхождения, и как тут не вспомнить гастрономическое изобилие Замоскворечья, так любовно описанное И. Шмелевым. Рисуя свою героиню в ресторанной обстановке, слушающую с «томной, странной усмешкой» цыганские песни, Бунин, с одной сто-

роны, модернизирует сон Татьяны Лариной про разбойничью избушку, а с другой – образно цитирует мотивы Достоевского и блоковской поэзии, которую он упорно называл «цыганщиной».

4. Как связаны образы главной героини и Москвы в новелле «Чистый понедельник»?

Бунинская героиня загадочна и непонятна, противоречива и двойственна, как и сама Москва. Не случайно она, приехавшая из Твери в Москву, снимала квартиру в самом центре «ради вида». Судя по всему, это был дом на пересечении Пречистенской набережной и Волхонки. В одном окне открывался парадно-открыточный вид: «была видна часть Кремля» и «белела слишком новая громада Христа-Спасителя»; за другим «лежала огромная картина заречной снежно-сизой Москвы». Это патриархально-купеческое Замоскворечье, Большая Ордынка и Марфо-Мариинская обитель, в которой и найдет свой приют героиня.

Ее отец-купец жил на покое в Твери. Возможно, он был одним из упомянутых Пушкиным бухарцев – торговцев восточными шальями. Ведь у Бунина не случайно появляется бухарский «штрих-пунктир»: героиня носила шелковый бабушкин архалук, отороченный соболем, и любила полежать на турецком диване.

В описаниях ее облика постоянно подчеркивается восточная красота, пряная и бархатная, индийская или персидская, упоминаются астраханская бабушка и «Шамаханская царица». Кстати, у героини такая же волнующая красота, густые черные волосы и плавные «скат плеч» и «овал груди», как и у Анны Карениной, прототипом которой, как известно, послужила дочь Пушкина Маша. Да и портрет босого Льва Толстого – создателя «Анны Карениной» – не случайно висел в комнате героини над диваном. Облик «восточной красавицы с лубочной картинки» проецируется на восточный образ русской столицы, которую писатель вспоминает на лазурном побережье Франции: «Москва, Астрахань, Персия, Индия...» Знаменитая примета московского профиля – Кремлевские башни – в изображении Бунина приобретает восточный колорит: его герой видит «что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах...».

5. Как характеризуют литературные увлечения героиню новеллы «Чистый понедельник»?

Толстой, Гофмансталь, Шницмер, Тетмайер, Пшибышевский, Брюсов, Андреев, Чехов, древнерусская повесть «Петр и Феврония» – литературные интересы героини связаны то с европейским модернизмом,

то с русским реализмом, то с древнерусской повестью. Она столь же противоречива, как и ее читательские интересы.

6. Какой смысл вкладывается в заглавие новеллы «Чистый понедельник»?

Не случайно название новеллы связано с религиозным календарем. Чистый понедельник следует после Прощеного воскресенья и является первым днем Великого поста. Героиня, которую автор замыслил как символ Москвы, выбирает путь монашеского смирения, будто бы она предчувствовала грядущее «советское царство Дьявола», разрушения храмов и тысячи смертей неповинных людей. Олицетворением всей многострадальной России становится настоятельница Марфо-Мариинской обители великая княгиня Елизавета Федоровна Гессен-Дармштадская – сестра императрицы, вдова великого князя Сергея Александровича, убитого террористами. В 1918 г. при выходе из Храма Иверской иконы Божьей Матери (именно там бунинский герой оплакивает свою любовь) княгиня была арестована большевиками, а далее ее постигла участь всех Романовых. Бунин увековечил образ Елизаветы Федоровны в своей новелле, создав проникновенно лирический портрет: «вся в белом, длинном, тонкокая, в белом обрусе с нашитым на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами».

7. Что объединяет образы Руси, Натали и героини новеллы «Чистый понедельник»?

В центре внимания автора – любовь мужчины и женщины, причем чаще всего увиденная через призму памяти. Сюжетная формула, как правило, повторяется: встреча, внезапное сближение, ослепительная вспышка чувств и неотвратимое расставание, сопровождающееся порой смертью одного из любовников.

### Список литературы

Аверин, Б. Жизнь Бунина и жизнь Арсеньева: поэтика воспоминания / Б. Аверин // И. А. Бунин: pro et contra: Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология / отв. ред. Д. К. Бурлака. СПб., 2001.

Агафонова, В. Д. Библиейско-христианская проблематика в творчестве И. А. Бунина : дис. ... канд. филол. наук. : 10.01.01 / В. Д. Агафонова. М., 2009.

Блищ, Н. Л. И. А. Бунин в житнетворческом пространстве А. М. Ремизова / Н. Л. Блищ // Рус. яз. и лит. 2011. № 6. С. 51–55.

Капинос, Е. В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие) / Е. В. Капинос. Новосибирск, 2012.

Кузнецова, Г. Грасский дневник. Трагедия любви: Он, Она и... Она / Г. Кузнецова. М., 2001.

Лавров, В. Холодная осень. Иван Бунин в эмиграции (1920–1953) / В. Лавров. М., 1989.

Мальцев, Ю. Иван Бунин. 1870–1953 / Ю. Мальцев. Франкфурт-на-Майне ; М., 1994.

Марченко, Т. В. Поэтика совершенства: О прозе И. А. Бунина / Т. В. Марченко. М., 2015.

Рябова, С. Г. Феноменология страсти и страстности в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» / С. Г. Рябова. Иркутск, 2010.

Скрипникова, Т. И. Духовно-религиозная проблематика и ее художественное воплощение в «крестьянской прозе» И. А. Бунина : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т. И. Скрипникова. Воронеж, 2008.

Сливицкая, О. Повышенное чувство жизни: Мир Ивана Бунина / О. Сливицкая. М., 2004.

Смолянинова, Е. Б. Буддийский Восток в творчестве И. А. Бунина : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. Б. Смолянинова. СПб., 2007.

Чебоненко, О. С. Восток в художественном сознании И. А. Бунина : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О. С. Чебоненко. Иркутск, 2004.

Штерн, М. С. Символика художественного пространства в книге И. А. Бунина «Темные аллеи» / М. С. Штерн. Екатеринбург, 1998.

### 3. И. С. ШМЕЛЕВ

#### Художественное своеобразие прозы И. С. Шмелева

1. Жанрово-стилевой диапазон прозы.
2. Образ Москвы в творчестве И. С. Шмелева: «Лето Господне: Праздники – Радости – Скорби», «Рождество в Москве».
3. Крымский текст в романе «Солнце мертвых».
4. Традиции Ф. М. Достоевского в творчестве И. С. Шмелева («Пути небесные», «Дневник неписателя»).
5. Православный код в художественном мире И. С. Шмелева.
6. Предметный мир в прозе писателя.
7. Гастрономическая образность в прозе И. С. Шмелева.

#### Список литературы

Блищ, Н. А. Гастрономическая образность как отражение страсти в прозе И. С. Шмелева / Н. А. Блищ // И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья / Алушт. лит.-мемор. музей И. С. Шмелева, ИМЛИ РАН. Алушта, 2009. С. 10–20.

*Жантийом-Кутырин, Ив.* Мой дядя Ваня. Воспоминания об Иване Шмелеве. Письма Ивана Шмелева Иву Жантийому-Кутырину. М., 2001.

*Ильин, И. А.* О тьме и просветлении: книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев / И. А. Ильин. М., 1991.

*Розанов, Ю. В. И. С. Шмелев и А. М. Ремизов.* Из комментариев к «Центуриону» / Ю. В. Розанов // Наследие И. С. Шмелева: текст, контекст, интертекст / Алушт. лит.-мемор. музей И. С. Шмелева, ИМЛИ РАН. Алушта, 2008. С. 342–352.

*Солнцева, Н. М.* Иван Шмелев. Жизнь и творчество. Жизнеописание / Н. М. Солнцева. М., 2007.

*Сорокина, О.* Московянина: Жизнь и творчество И. Шмелева / О. Сорокина. М., 1994.

*Черников, А. П.* Проза И. С. Шмелева / А. П. Черников. Калуга, 1995.

*Шмелев, И. С.* Роман в письмах : в 2 т. / И. С. Шмелев, О. А. Бредиус-Субботина. М., 2005.

## 4. В. В. НАБОКОВ

### 4.1. Художественный мир В. В. Набокова: поэтика, проблематика, стиль

1. С каким художественным произведением В. В. Набокова тематически соотнесены все его тексты?
2. Назовите проблемно-тематические комплексы в творчестве писателя.
3. Приведите примеры металитературных предпочтений В. В. Набокова и их отражения в названиях произведений.
4. Объясните набоковскую «формулу художественного сознания».
5. Каковы основные черты поэтики писателя?
6. В чем особенности «двоемирия» в романах В. В. Набокова?
7. Каково основное отличие художника подлинного от псевдохудожника? Как решается проблема подлинного и мнимого искусства в творчестве писателя?
8. Что означает поэтика «тайных узоров» В. В. Набокова?
9. В чем особенности цветопоэтики писателя?

### 4.2. Вопросы для тренировки навыков «медленного чтения» и ответы на них

#### 4.2.1. Роман В. В. Набокова «Приглашение на казнь»

1. Какова функция кольцевой композиции большинства глав романа?

Почти все главы романа выдержаны в едином композиционном ключе. Каждая из них повествует об одном дне из жизни заключенно-

го. Главы начинаются с пробуждения Цинцинната и завершаются его погружением в сон. Пробуждение всегда подчеркивается: «проснулся», «утреннее явление», «на другое утро», «очаровательное утро» и т. д. Последовательность нарушается лишь в финальных главах, когда читатель понимает, что Цинциннат не спит. Это его художественное сознание угасает, теряет чувство реальности. Кольцевая композиция романа подчеркивает безысходность участи героя.

### 2. Каковы семантические функции мотива сна в романе?

Мотив сна имеет двойственную природу: с одной стороны, сон соотносится с ошибкой сознания, с другой – с визионерским прозрением. Бессонница последних дней Цинцинната вступает в контраст с его состоянием первых двух недель заключения: поначалу он словно спит наяву, а его внутренняя духовная активность проявляется именно в сновидениях. Именно в такой момент герой посещает Тамарины сады. В последних же главах хронологическая определенность смены дня и ночи намеренно размыта. В романе заметен постепенный переход от сна к пробуждению, от ночи к рассвету.

Мотив сна получает в тексте романа двойственную валентность, соотносится то с ошибкой сознания, то с визионерским прозрением. Сон оказывается пограничным пространством между истиной и фикцией, а направление движения между этими полюсами в конечном счете зависит от творческой воли героя и, что еще важнее, от эстетической позиции автора.

### 3. Как связано название романа «Приглашение на казнь» с главной идеей этого произведения?

Последнее «сообщение», с которым в пределах «этого» мира встречается Цинциннат, когда его выводят из тюрьмы, чтобы везти к месту казни, было слово «канцелярия»: «Далее прошли мимо стеклянной двери, на которой было написано “канцелярия...”» В переводе с английского «cancel» означает «отменять, вычеркивать», что симметрично последнему жесту Цинцинната. Он перечеркивает (отменяет) слово «смерть» в своих записях. Следуя этой графикофонетической «подсказке», читатель должен «аннулировать» первую букву ключевого в заглавии романа слова («казнь»), и тогда в нем обнажится важнейший смысловой комплекс («Аз»). Название прочитывается как приглашение в «Я».

### 4. Как связаны эпиграф к роману «Приглашение на казнь» и рассказ матери Цинцинната?

Мать Цинцинната Цецилия Ц. при их первой встрече в тюрьме рассказала сыну о «нетках» – особых вещичках, которые, преобража-

ясь в особом зеркале, оказывались чудесными «стройными образами». Мать дает сыну, а также и читателю важный ключ к пониманию происходящего. Слово «нет» и его звуковой перевертыш «тьнь» – порождения все той же невидимой лирической азбуки (здесь писатель использовал один из своих любимых приемов – палиндром). Это слово встречается в отрывке из «Слова о тенях» Пьера Делаланда, который является одновременно эпиграфом к роману В. В. Набокова. Но главное заключается в том, что после невольной подсказки матери Цинциннат начинает понимать, что окружающий его мир – кладбище теней, своего рода Зазеркалье. Он все еще надеется спастись в нем, но к утру казни окончательно осознает «тупик тутошней жизни», понимает, что «не в ее тесных пределах надо было искать спасения». Последний «писательский» жест Цинцинната – перечеркивание слова «смерть».

В эпиграфе к роману «Приглашение на казнь», как и к роману «Дар», звучит тема смерти и в то же время провозглашается право художника на бессмертие.

5. *К кому в большей степени относится следующая характеристика: «Чужих лучей не пропуская... он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов...»?*

Цинциннат – собирательный образ художника-творца. Набоковеды, исследуя роман «Приглашение на казнь» (1938), не раз проводили параллели между главным героем и Пушкиным, Гоголем, Блоком, Белым, Чернышевским, самим Сириным. Полагаем, с существующими интерпретациями может соседствовать и «ремизовская». Узнавание Ремизова как одного из прототипов главного героя мотивировано прежде всего созданными в эмигрантской мемуаристике характерологическими клише. Ремизовская карпалистика (а этот термин употребляется В. В. Набоковым в романе «Пнин» (1957)) включает в себя малорослость, сильную близорукость, прическу «ежиком», коллекцию игрушек в кабинете, увлечение старинными книгами и древними письменностями, занятия графикой и рисованием, гипнологические опыты, страсть к мистификациям и розыгрышам. Вспомним, что Цинциннат был определен «по причине маленького роста» в мастерскую детских игрушек, где «по вечерам же упивался старинными книгами». Упоминание о том, что «Цецилия зачала его ночью на Прудах», отсылает к названию первого символистского романа Ремизова «Пруд». Обвинение Цинцинната в «гносеологической гнусности» и «непрозрачности» может интерпретироваться как абсолютная недостижимость и непроница-

емость текстов Ремизова для массового сознания. Упомянутая характеристика относится к ремизовской составляющей образа Цинцинната.

6. Как вы объясните противоречие: Марфинька является воплощением пошлости, но именно ей Цинциннат доверяет свои лирические грезы?

Марфинька – воплощение пошлости (соотносится с героинями произведений Достоевского, в частности с образом Настасьи Филипповны из романа «Идиот»). Также в имени Марфиньки просматривается библейский образ Марфы. Несложно догадаться, что образ Марфиньки из данного романа соотносится с образом Машеньки из одноименного романа В. В. Набокова. Только образ Марфиньки – это образ опошленной в эмиграции «России вне России». Поэтому Цинциннат и доверяет ей свои заветные мысли и чувства.

7. Из какого произведения в роман В. В. Набокова «перекочевала» ярко-зеленая садовая скамья?

Эта деталь заимствована из романа Ф. М. Достоевского «Идиот»: эпизод, когда Аглая показала князю Мышкину ее любимую скамейку около дома.

8. Приведите примеры блоковских подтекстов в романе «Приглашение на казнь».

В апреле 1914 г. актеры студии В. Мейерхольда сыграли две лирические драмы А. Блока – «Балаганчик» и «Незнакомка», а В. В. Набоков был зрителем представлений. Скорее всего, именно оттуда он почерпнул особую натуралистическую достоверность актерских образов, подчеркнутую марионеточность, масочность персонажей (использовались цветные парики, приставные носы и т. д.).

В романе присутствует аллюзия на стихотворение А. Блока «Незнакомка»: «Очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу». Вероятно, В. В. Набоков вспоминает плавучую библиотеку на городской речке, которая носит имя доктора Синеокова, утонувшего как раз в том месте, где теперь располагается книгохранилище. В мире манекенов-кукол Цинциннат играет роль балаганного Пьеро, тоскующего по своей неверной возлюбленной маленького лирика: двойничество подчеркнуто графической зеркальностью первых букв их имен – «П» и «Ц». Пьер же ведет себя как блоковский Арлекин: те же бойкость, цирковая ловкость, развязная говорливость. В облике Марфиньки гротескно переосмыслены черты Коломбины и Незнакомки (имя раздваивающейся героини блоковской «Незнакомки» – Мария – фонетически напоми-

нает имя жены Цинцинната). В. В. Набоков прибегает к своеобразной контаминации аллюзий: объектом скрытой литературной игры оказывается не отдельная пьеса Блока, но сама стилистика его «Балаганчика» и «Незнакомки».

Тема «картонной невесты» и блоковский мотив балагана как следствия абсолютизации художником своего дара звучат в романе «Приглашение на казнь».

9. *С каким гоголевским микросюжетом перекликается сцена игры Цинцинната с Пьером в шахматы (13-я глава)?*

Это микросюжет романа «Мертвые души», момент, когда Чичиков и Ноздрёв играют в шашки. Пьер, как и Ноздрёв, пытается блефовать во время игры, отвлекает Цинцинната, а когда Цинциннат выигрывает, тот не может в это поверить.

#### 4.2.2. Роман В. В. Набокова «Защита Лужина»

1. *Какой прием составляет специфику игры Лужина?*

Раннее фианкеттирование слонов с флангов.

2. *Кем по профессии был человек, научивший Лужина играть в шахматы?*

Музыкант, скрипач. Ему принадлежит высказывание: «Комбинации – как мелодии».

3. *Судьба шахматиста-музыканта, рано умершего, была предсказана в одном незаконченном романе. Как он назывался и кто его автор?*

Незаконченная повесть «Гамбит», автором которой был отец Лужина – Иван Лужин.

4. *Какие шахматные фигуры по мере развития сюжетной фабулы автор проецирует на Лужина? Почему?*

Когда Лужин идет к тете учиться играть в шахматы, он напоминает пешку («ступал так, чтобы каблук каждый раз попадал на границу плиты»).

В сцене объяснения в любви невесте такой фигурой является конь («Он сидел, опираясь на трость, и думал о том, что вот этой липой, стоящей на озаренном скате, можно, ходом коня, взять вон тот телеграфный столб»).

Лужин в конце романа, падающий на черно-белые клетки из окна, – потерпевший мат король. Прыжок Лужина из окна ванной на черно-белые клетки бетона помимо очевидной шахматной проекции – падение проигравшего короля на шахматное поле – соотносим и с блоковским «Балаганчиком», где Арлекин в «шахматном» костюме прыгает в окно.

5. О каком писателе идет речь: «...в этой еще дачной, еще петербургской Финляндии она несколько раз издали видела знаменитого писателя, очень бледного, с отчетливой бородой, все поспатривавшего на небо...»?

О Леониде Андрееве, который поселился на финляндском побережье. Кроме того, его повесть «Бездна» и пьеса «Жизнь человека» создают реминисцентный фон в романе.

6. В какой момент Лужин начинает понимать, что он болен и находится во власти шахматной бездны?

Во время партии с Турати Лужин настолько поглощен игрой, что забывает погасить спичку, которая обожгла ему пальцы.

7. В каких значениях используется слово «защита»?

- 1) Защита от дебюта Турати;
- 2) защита от враждебного внешнего мира миром шахматным;
- 3) автор делает своего литературного героя недостижимым, защищает его, перенося в категорию вечности;
- 4) этим романом автор защищает самого себя.

8. Поводом к какому повороту сюжета послужил упавший на землю большой клетчатый несвежий платок?

Знакомство Лужина с невестой.

9. Почему автор наделяет Лужина способностью обнаруживать тайные узоры судьбы в цветах, повторях, словах и т. д.?

Потому что писатель подчеркивает в герое признаки его художнической одаренности.

10. Звуки каких музыкальных инструментов слышит Лужин во время игры и в реальности? Какой музыкальный инструмент «молчит»?

Струнные (скрипка, сурдинка) инструменты всегда звучат во время игры в шахматы. В ненавистной реальности герой часто слышит духовые (трубы, волторны). Рояль в доме детства Лужина не звучит никогда.

11. Как связан сюжет гравюры в спальне Лужина и его жены с сюжетом романа?

На гравюре изображен мальчик в длинной ночной рубашке, сидящий за роялем, рядом его отец в сером держит свечу. Отец Лужина мечтал видеть сына музыкантом, а он стал шахматным гением, играющим в шахматы по законам музыкального творчества.

12. Какой предмет внешнего мира, запомнившийся Лужину после лечения, выдает присутствие автора?

Это печатная машинка.

13. Какого писателя психиатр запрещает читать Лужину?

Ф. М. Достоевского, который, по словам психиатра, производит гнетущее действие на психику.

14. Какова символика детского кошмара – сна-наваждения о мужике с черной курчавой бородой?

В романе «Защита Лужина» «у психиатра была черная ассирийская борода и влажные, нежные глаза, которые чудесно переливались, пока он слушал собеседника. Этот психиатр станет детским кошмаром Лужина: во сне-наваждении герою видится мужик с курчавой бородой. Ассоциативная связь литературных снов очевидна: от Набокова к Толстому, от Толстого к Пушкину. Вспомним и двойной сон Анны и Вронского о мужике с черной бородой, и вещий сон Гринева в кибитке о черном бородатом мужике – Пугачеве. Эти нити вплетаются в сон набоковского героя.

#### 4.2.3. Роман В. В. Набокова «Машенька»

1. Каково первоначальное название романа?

Произведение было задумано и писалось под названием «Счастье».

2. Каковы хронологические рамки реального плана в романе?

Первая неделя апреля 1924 г.: с вечера воскресенья по утро субботы.

3. Назовите картину и ее автора, репродукция которой висела в комнате Клары. Что она символизирует?

«Остров Мертвых» (1880) Арнольда Бёклина. Картина символизирует эмигрантскую жизнь героев.

4. *Каким доминантным цветом окрашен лирический сюжет 6-й главы («дачной»)?*

В этой главе подчеркивается синий цвет: синева сумерек, синяя темнота ночи, темно-синяя кофточка Машеньки, темно-синие стрекозы. В. В. Набоков считал, что это цвет художественно одаренных натур.

5. *Попробуйте узнать по описанию пейзажа в романе, о каком городе идет речь.*

1) Ровные дорожки в сером сквере, железнодорожный мост, чугунная скамейка, много растяжек с рекламой, синема, множество пивных (Берлин);

2) косые углы проспекта, блестящие улицы, снежные метели, арка в Летнем саду (Петербург);

3) круглая каменная тропа, татарский частокол, быстрый ручей, голая яблоня (Ялта);

4) белокаменная гостиница «Киста», Графская пристань, памятник Нахимову, серо-голубая Панорама, весенний, пыльный, охваченный тревогой (Севастополь);

5) золотой купол собора Святой Софии, светящийся огнями Золотой Рог, черная маслянистая вода моря (Константинополь).

6. *Какая деталь портрета Машеньки в последней встрече с Ганиным свидетельствует о том, что она уже не верна своей первой любви?*

Ганин замечает «лиловатые кровоподтеки» на шее героини.

7. *Каков символический смысл рисунка Ганина, начертанного за письменным столом в понедельник вечером?*

Герой чертил за письменным столом «колеса, квадраты», что напоминало поезд. Это связано с ожиданием приезда Машеньки.

8. *Кто из героев «Машеньки» заикается? Продолжите перечень «заикающихся» героев у В. В. Набокова.*

Алферов, Цинциннат, Смуров, Гумберт, Пнин...

### Список литературы

Аверин, Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б. Аверин. СПб., 2003.

Адамович, Г. В. Владимир Набоков / Г. В. Адамович // Одиночество и свобода / Г. В. Адамович. СПб., 1993. С. 113–124.

*Александров, В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / В. Е. Александров ; пер. с англ. Н. А. Анастасьева ; под ред. Б. В. Аверина, Т. Ю. Смирновой. СПб., 1999.

*Барабтарло, Г.* Сочинение Набокова / Г. Барабтарло. СПб., 2011.

В. В. Набоков: Pro et contra: Антология : в 2 т. / Сев.-Зап. отд.-ние Рос. акад. образования, Рус. христиан. гуманист. ин-т. СПб., 1997.

*Давыдов, С.* Тексты-матрешки Владимира Набокова / С. Давыдов. СПб., 2004.

*Джонсон, Д.* Миры и антимирy Владимира Набокова : пер. с англ. / Д. Джонсон. СПб., 2011.

*Долинин, А.* Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове / А. Долинин. СПб., 2000.

*Долинин, А.* Набоков, Достоевский и достоевщина / А. Долинин // Лит. обозрение. 1999. № 2. С. 38–46.

Классик без ретуши: литературный мир о творчестве Владимира Набокова / сост. Н. Мельников. М., 2000.

*Леденев, А. В.* Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века / А. В. Леденев. М. ; Ярославль, 2004.

*Носик, Б.* Мир и дар Владимира Набокова / Б. Носик. М., 1995.

*Сконечная, О.* Люди лунного света в русской прозе Набокова: К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века / О. Сконечная // Звезда. 1996. № 11. С. 207–214.

*Федотов, О. И.* Между Моцартом и Сальери. О поэтическом даре В. Набокова / О. И. Федотов. М., 2014.

*Хасин, Г.* Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова / Г. Хасин. М. ; СПб., 2001.

*Шаховская, З.* В поисках Набокова. Отражения / З. Шаховская. М., 1991.

*Шраер, М. Д.* Набоков: Темы и вариации / М. Д. Шраер. СПб., 2000.

## 5. В. Ф. ХОДАСЕВИЧ

1. В чем выражается амбивалентность поэтического мира в творчестве В. Ф. Ходасевича?

Приведите свои примеры по каждому из предложенных положений:

- 1) символистская вера в теургический характер творчества и беспощадная бытовая наблюдательность;
- 2) противостояние романтического и цитатного героев;
- 3) символика «аполлонического» в образной системе;
- 4) классические метафоры и эпатажно-футуристские хиазмы;
- 5) прозаизация фоники и ритмические диссонансы;

- 6) полигенетичность цикла В. Ф. Ходасевича «Европейская ночь»:
- многоуровневость смысловых аллюзий;
  - романтический герой и цитатный двойник;
  - интертекстуальный фон;
- 7) эмблематика стихотворения В. Ходасевича «Звезды»:
- двуплановость композиционного и смыслового строя;
  - принципы пародии и контраста;
  - двуполюсность ритмики, противостояние молитвенной и разговорной речи.

2. Покажите многоуровневость смысловых аллюзий в последнем четверостишии стихотворения «Петербург»:

И каждый стих гоня сквозь прозу,  
Вывихивая каждую строку,  
Привил-таки классическую розу  
К советскому дичку.

3. Приведите примеры самооминаций поэта в цикле «Европейская ночь».

4. Покажите противостояние романтического и цитатного героев в стихотворении «У моря».

5. Что общего между «узловатой оливой» и сновидением с точки зрения В. Ходасевича?

6. В чем заключается двуплановость композиционного и смыслового строя стихотворения «Звезды»?

7. Приведите примеры противостояния поэтической и разговорной речи в стихотворении «Звезды».

8. Каков лирический сюжет стихотворения «AN MARIECHEN»?

9. Почему В. Ф. Ходасевич называет Берлин «мачехой российских городов»?

---

## **ТЕМЫ КУРСОВЫХ И ДИПЛОМНЫХ РАБОТ ПО КУРСУ «ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ»**

---

1. Рисунки писателей как форма авторефлексии (на материале рисунков А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, А. М. Ремизова, В. В. Набокова и др.).
2. Московский текст в прозе русского зарубежья (А. М. Ремизов – И. С. Шмелев – И. А. Бунин).
3. Гастрономическая образность в прозе Н. В. Гоголя и И. С. Шмелева: символическое и онтологическое.
4. Символика образа «дома» в прозе В. В. Набокова.
5. Металитературный контекст романа А. М. Ремизова «Учитель музыки»: диалоги с Н. В. Гоголем и Ф. М. Достоевским.
6. Образ Парижа в прозе Г. И. Газданова.
7. «Шоферская» проза в литературе русского зарубежья (Г. И. Газданов, С. И. Шаршун, Ю. Фельзен).
8. «Встреча» и «расставание» как сюжетные инварианты бунинской прозы.
9. Экзотизмы в лирике И. А. Бунина.
10. Двоемирие в поэзии В. Ф. Ходасевича.
11. Персонажи-безумцы в прозе В. В. Набокова: проблема подлинного и мнимого творчества.
12. Поэтика аксессуаров в творчестве В. В. Набокова русского периода.
13. Изобразительно-выразительный потенциал русской пунктуации в прозе В. В. Набокова.
14. Фоносемантические аспекты прозы М. И. Цветаевой.
15. Мифологема «сна» в творчестве А. М. Ремизова.

16. Поэтика аксессуаров в поэзии русского зарубежья.
17. Концепция памяти в творчестве И. А. Бунина.
18. Каламбуры в романе В. В. Набокова «Отчаяние».
19. Концепт «дара» в творчестве В. В. Набокова.
20. Тема литературного быта в книге «Мышкина дудочка» А. М. Ремизова.
21. Литературоцентризм как основной прием в эссеистике В. Ф. Ходасевича.

---

## **ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ ПО КУРСУ «ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ»**

---

1. Литература русской эмиграции первой «волны» (1920–1940-х гг.): причины возникновения и географические центры рассеяния.
2. Париж – «столица» литературной эмиграции. Русский Берлин, русская Прага, русский Харбин. Наследие Серебряного века и культурная миссия эмиграции первой «волны».
3. Основные тенденции литературного процесса первой «волны» русской эмиграции.
4. Журналистика и литературная критика первой «волны».
5. Творчество И. Бунина в 1920-е гг. (книга-хроника «Окаянные дни». Повести «Митина любовь» и «Дело корнета Елагина»).
6. Жанровый и нарративный аспекты, доминантные темы в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева».
7. Цикл новелл «Темные аллеи»: образная символика, психологизм, художественная концепция любви.
8. Мемуарное наследие русской эмиграции первой «волны».
9. Эмигрантский период творчества А. Ремизова: автобиографическая проза, авторские маски, мистификации, игры.
10. Автобиографический мифороман А. Ремизова «Подстриженными глазами».
11. Художественное своеобразие книги А. Ремизова «Огонь вещей».
12. Историческое и метафизическое пространства в эпопее И. Шмелева «Солнце мертвых».
13. Художественное своеобразие автобиографических очерков «Богомолье» и «Лето Господне».
14. Художественные биографии в творчестве Б. Зайцева («Преподобный Сергей Радонежский», «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов»).

15. Поэзия Серебряного века в эмиграции (И. Бунин, К. Бальмонт, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, В. Ходасевич, Г. Иванов).

16. Поэтический мир В. Ходасевича: аполлонизм и полигенетичность, идея «культурного взрыва», пушкинский код.

17. Поэтический мир Г. Иванова: основные темы, цитатный пласт, лермонтовский код.

18. Поэтические объединения и группы 1920–1930-х гг.: эстетические позиции, борьба противоречий, основные участники.

19. «Парижская нота»: эстетические принципы, концепты ностальгии, одиночества, тоски, аскетизма в творчестве поэтов группы.

20. Поэтический мир Б. Поплавского: путь от футуризма к сюрреализму, основные мотивы и символы.

21. Поэтический мир М. Цветаевой (эмигрантский период творчества).

22. Роман Б. Поплавского «Аполлон Безобразов»: поэтика, космогония и мистическая демонология.

23. Поэтика и стиль прозы Н. Берберовой (сб. «Рассказы в изгнании»).

24. Исторические романы Д. Мережковского («Рождение богов: Тутанкамон на Крите», «Мессия»).

25. Художественное осмысление мировой истории в творчестве М. Алданова («Девятое термидора», «Чертов мост», «Святая Елена, маленький остров») и М. Осоргина («Сивцев вражек»).

26. Творчество «сатириконцев» в эмиграции (А. Аверченко, Тэффи, С. Черный, Дон Аминадо и др.).

27. Творческое наследие художников «потерянного поколения» (Б. Поплавский, В. Яновский, Ю. Фельзен, И. Евангулов и др.).

28. Мемуарное наследие русской эмиграции первой «волны» (Н. Берберова, И. Одоевцева, Г. Иванов, А. Бахрах и др.).

29. Основные черты стиля В. Набокова (на материале русскоязычных романов).

30. Художественное своеобразие романа В. Набокова «Машенька» (реальность и вымысел, система образов, символика, стиль).

31. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь» (театральность, игровое пространство, металитературность, тайный смысл).

32. Металитературный аспект романа В. Набокова «Дар».

33. В. Набоков – новеллист (сб. «Весна в Фиальте»).

34. Роман В. Набокова «Лолита»: поэтика, образность, стиль.

35. Поэтика романа Г. Газданова «Вечер у Клэр».

36. Стилиевые особенности прозы Г. Газданова 1940–1950-х гг.
37. Драматургия первой «волны» русской эмиграции (М. Цветаева, В. Набоков, И. Сургучев, П. Муратов, Н. Евреинов).
38. Литература русского зарубежья второй «волны».
39. Поэзия второй «волны» русской эмиграции: (О. Анстей, Б. Нарциссов, Д. Кленовский», Н. Моршен, Ю. Иваск и др.).
40. Поэтический мир И. Елагина (сб. «По дороге оттуда», «Под звездьем топора» и др.).
41. Способы изображения советской действительности в прозе второй «волны» (Н. Нароков, С. Максимов, Л. Ржевский, Б. Филиппов).
42. Жанрово-стилевые тенденции литературы третьей «волны» русской эмиграции.
43. Жанр «антиутопии» в прозе третьей «волны» русской эмиграции (В. Аксенов «Остров Крым», А. Зиновьев «Зияющие высоты», В. Войнович «Москва 2042»).
44. Художественное своеобразие романа Г. Владимова «Верный Руслан».
45. Толстовская эпическая традиция в прозе третьей «волны» (В. Максимов, Ф. Горенштейн, В. Аксёнов «Московская сага»).
46. Стилиевые черты эмигрантской прозы С. Довлатова (сб. «Чемодан», повесть «Иностранка»).
47. Поэтика и стиль романа Саши Соколова «Полисандрия».
48. Поэтический мир И. Бродского (новаторство поэтической техники, пафос и ирония, стилиевая эклектика, особенности метрики).
49. Поэзия третьей «волны» русской эмиграции (А. Лосев, Ю. Кублановский, Н. Горбаневская, А. Цветков).
50. Русская литература за рубежом в конце XX – нач. XXI в.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

---

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	3
ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (ПЕРВАЯ «ВОЛНА») .....	5
Металитературность как эстетический феномен эмиграции первой «волны» .....	9
Мемуарная проза как жанрово-стилевой феномен .....	14
Автобиографическая проза как литературный феномен .....	16
Алексей Михайлович РЕМИЗОВ (1877–1957). ТВОРЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ, ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ДИАПАЗОН, ТЕМАТИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР .....	20
Иван Алексеевич БУНИН (1870–1953). ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ, ОСНОВНЫЕ ПРИМЕТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА.....	37
Художественное своеобразие романа «Жизнь Арсеньева».....	46
Цикл новелл «Темные аллеи».....	54
Иван Сергеевич ШМЕЛЕВ (1873–1950). ФОРМИРОВАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ, МОТИВЫ И ОБРАЗЫ, ИДЕИ И ПАФОС.....	57
Владимир Владимирович НАБОКОВ (1899–1977). ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР: ПОЭТИКА, ПРОБЛЕМАТИКА, СТИЛЬ.....	70
ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ «ВОЛНЫ» .....	87
ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ .....	120
1. А. М. Ремизов.....	120
2. И. А. Бунин.....	121
3. И. С. Шмелев.....	127
4. В. В. Набоков.....	128
5. В. Ф. Ходасевич.....	136
ТЕМЫ КУРСОВЫХ И ДИПЛОМНЫХ РАБОТ ПО КУРСУ «ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ» .....	138
ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ ПО КУРСУ «ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ» .....	140

Учебное издание

**Блиш** Наталья Леонидовна

**ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ:  
ПРОЗА И ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ «ВОЛНЫ»**

**Учебно-методическое пособие**

Редактор *Т. С. Петроченко*

Художник обложки *Т. Ю. Таран*

Технический редактор *Т. К. Раманович*

Компьютерная верстка *С. Н. Егоровой*

Корректор *О. С. Гладкова*

Подписано в печать 21.06.2017. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.  
Ризография. Усл. печ. л. 8,37. Уч.-изд. л. 9,39. Тираж 100 экз. Заказ 344.

Белорусский государственный университет.  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.  
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие  
«Издательский центр Белорусского государственного университета».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.  
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.