

ЛИТЕРАТУРА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Зденек Пехал (ed.)

Olomouc
2016

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

ЛИТЕРАТУРА
РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Зденек Пехал (ed.)

Olomouc 2016

Oponenti: doc. PhDr. Josef Dohnal, CSc. FF MU Brno
dr. Maria Giej, Univerzita Opole

Список авторов:

Bronisław Kodzis
Франк Геблер
Наталья Гордиенко
Ольга Дашевская
Екатерина Ефимова
Анна Анатольевна Забияко
Андрей Павлович Забияко
Алла Владимировна Злочевская
Александра Зывэрт
Н. Н. Кознова
Яна Костинцова
Галина Алексеевна Косых
Синъити Мурата
Нина Осипова
Зденек Пехал

Войтех Пиха
Вячеслав Алексеевич Поздеев
Елена Полева
Майя Полехина
Иво Поспишил
Олдржих Рихтерек
Ярослав Sommer
Тадеуш Сухарский
Марина Хатямова
Ольга Витальевна Хорохордина
Ольга Викторовна Чадаева
Зинаида Чубракова
Ирина Шатова
Н. В. Шкурина

Zpracování publikace bylo umožněno díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum udělené roku 2016 Univerzitě Palackého v Olomouci Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR.

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

Tato publikace neprošla redakční jazykovou úpravou.

1. vydání

Editor © Zdeněk Pechal, 2016
© Univerzita Palackého v Olomouci, 2016

Edice – Sborník

VUP 2016/0099
ISBN 978-80-244-4973-9

Содержание

От редактора	5
Литература русской эмиграции в современной критике. Итоги и перспективы изучения (<i>Bronisław Kodzis</i>)	6
Дон Жуан в творчестве русских эмигрантов первой волны (<i>Франк Геблер</i>)	20
Белорусская эмигрантология 2004–2014: темы, проблемы и перспективы (<i>Наталья Гордиенко</i>)	31
Автобиографический миф в поэтическом творчестве Вадима Андреева (<i>Ольга Дашевская</i>)	37
Устная словесность Русской Православной Церкви Заграницей (<i>Екатерина Ефимова</i>)	43
Стереотипы мышления и ментальность дальневосточного фронта в художественном сознании писателей-эмигрантов (Н. А. Байков и П. В. Шкуркин) (<i>Анна Анатольевна Забияко, Андрей Павлович Забияко</i>)	49
«Субъективный» метод Ю. Айхенвальда и критическая концепция В. Набокова (<i>Алла Владимировна Злочевская</i>)	59
Образ России и Америки в творчестве Юрия Дружникова (<i>Александра Зывэрт</i>)	68
Журналистская деятельность А. Куприна в эмиграции (<i>Н. Н. Кознова</i>)	77
«Зачем мы здесь?» Голос молодых поэтов русской Праги в дискуссиях о смысле эмиграции (<i>Яна Костинцова</i>)	84
Ю. К. Терапиано – «историограф» русской литературной эмиграции (<i>Галина Алексеевна Косых</i>)	90
Драматургия метафоры М. Цветаевой (на материале пьес периода эмиграции) (<i>Синьити Мурата</i>)	97
Пассеизм в системе художественной онтологии поэзии русской эмиграции (<i>Нина Осипова</i>)	104

Роман Владимира Набокова «Машенька» как конфликт «своего» и «чужого» (<i>Зденек Пехал</i>)	114
«Ich bin kein Emigrant.» Двойная эмиграция Валентина Булгакова (<i>Войтех Пуха</i>).....	121
Изображение детского «страха и удовольствия» в рассказах З. Гиппиус 1920–1930-х годов (<i>Вячеслав Алексеевич Поздеев</i>).....	128
Функции писательства в самоопределении героя романа В. Набокова «Приглашение на казнь» (<i>Елена Полева</i>).....	137
Авторские коннотации Марины Цветаевой в концептуальной картине мира чешского периода (<i>Майя Полехина</i>)	143
Алоис Аугустин Врзал и Йосеф Йирасек и их оценка творчества русской литературной эмиграции (<i>Иво Поспишил</i>).....	154
К вопросу о чешском восприятии художественного наследия Ивана Бунина (<i>Олдржих Рихтерек</i>)	166
Современная зарубежная русская гей-литература (<i>Ярослав Соммер</i>).....	175
Память о противоречивой истории. Попытки диалога между «Культурой» и «Континентом» (<i>Тадеуш Сухарский</i>).....	181
На пересечении литературности и документальности: проза Н. Н. Берберовой (<i>Марина Хатямова</i>).....	187
Инструктивный дискурс в творчестве Гайто Газданова (<i>Ольга Витальевна Хорохордина</i>)	193
Трактовка русской духовной мысли XVII века в книге прот. Г. Флоровского «Пути русского богословия» (<i>Ольга Викторовна Чадаева</i>).....	199
«Тургенев – русский писатель и «homme de lettres» в книге А. М. Ремизова «Огонь вещей. Сны и предсонье» (1954) (<i>Зинаида Чубракова</i>).....	205
Карнавальные и гротескные формы в романе В. Набокова «Лолита» (<i>Ирина Шатова</i>).....	211
Взаимодействие речевых жанров в мемуарах З. Гиппиус о Д. С. Мережковском (<i>Н. В. Шкурина</i>)	219

От редактора

10–11 сентября 2015 г. в чешском городе Оломоуц в Университете им. Палацкого прошла XXIII международная научная конференция «Оломоуцкие дни русистов». Главной темой конференции была русская эмиграция. Целью организаторов оломоуцкой встречи было собрать специалистов из разных стран мира и обсудить современное состояние изучения русской эмиграции. Целью конференции «Оломоуцкие дни русистов», таким образом, было продолжить европейские встречи ученых по этой теме. Во время конференции выступило более тридцати участников конференции, которые прочитали доклады по русской эмиграции не только первой волны, но и всего межвоенного и послевоенного периода XX века.

Отдельные выступления сосредоточили свое внимание на исторических перекрестках русской эмиграции и основных моментах истории изучения не только русской эмиграции, но и эмиграции всех славян. В докладах были затронуты институции русской эмиграции и разные организационные формы объединения эмигрантов и их духовная и политическая деятельность. Речь шла прежде всего о художественной литературе и об обсуждении особенностей эстетики эмигрантской поэзии и эмигрантского романа. Были затронуты вопросы особого статуса эмигранта и эмигранта как типа человека и его отношения к метрополии и взаимоотношения своего и чужого.

Оломоуцкая конференция стала частью мероприятий Комиссии эмигрантологии славян при Международном Комитете славистов. На отдельном заседании были обсуждены цели Комиссии, ее деятельность, главные направления, области исследования и печатные органы.

В настоящей книге опубликовано двадцать восемь выступлений участников конференции из Европы и Азии.

Зденек Пехал

Литература русской эмиграции в современной критике. Итоги и перспективы изучения

Literature of Russian emigration in criticism. Current status and prospects for further research

BRONISŁAW KODZIS, Polska, Opole

Abstract: In this article was taken attempt to summarize the research on the literature of the Russian emigration conducted in the last quarter- century in various countries. It was stated, that in relation to political changes in Europe at the turn of the years 1980–1990 research had acquired a wide momentum and intensity, especially in the countries of the Eastern bloc, where due to the political reasons, were previously impossible. As examples, was discussed the legacy of emigrantology of Russian researchers, as well as Bulgarian and Polish, work of French and German Slavists has been recorded. It was also signaled the existing gaps in research and outlined perspective plans for further studies of the legacy of the Russian emigration due to foundation of the Commission of the Slavs Emigrantology, appointed by the International Committee of Slavists.

Keywords: literature of Russian emigration – research of the legacy of literature of the Russian exile – the Commission of the Slavs Emigrantology.

В процессе изучения литературного наследия русской эмиграции, можно условно выделить четыре главных этапа. Первый из них определился на рубеже 1918–1919 гг. и продолжался до 1939 г., второй – с 1940-го до конца 1960-х гг., третий период длился с начала 1970-х до конца 1980-х гг., а современный, начавшийся на рубеже 1980-х – 1990-х гг., существует по сей день. Причем вплоть до конца 1980-х гг. словесность русской эмиграции изучалась главным образом в зарубежье, в России же, как впрочем и в других странах восточного блока, она по политическим причинам исследовалась выборочно или вообще замалчивалась. Ситуация в этом отношении существенно изменилась на переломе 1980–1990-х гг., когда в связи с изменением общественно-политической обстановки в Европе литературное наследие русской эмиграции стало доступным для исследователей и началось пристальное и всестороннее его изучение. Особенно широкий и систематический охват оно приобрело в России, где в течение последних двадцати пяти лет были изданы произведения и собрания сочинений

многих эмигрантских писателей, а также научные труды и материалы, посвященные их творчеству и русской зарубежной литературе в целом. Значительную часть этих работ составляют библиографические пособия, информирующие о книжных и периодических изданиях русской эмиграции [*Русское зарубежье...* 1992; Алексеев 1993; Богомолов 1994; *Газеты русской эмиграции...* 1994; *Сводный каталог русских...* 1996; *Сводный каталог периодических...* 1999]. Большую ценность представляют собой биографические источники, такие как словари, вышедшие под редакцией Валентина Шелухаева [*Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции...* 1997], Вадима Крейда [*Словарь поэтов русского зарубежья* 1999], а прежде всего фундаментальная четырехтомная *Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918–1940*, изданная под редакцией Александра Николюкина в 1997–2006 гг. Много ценного материала, существенно обогатившего знания о культурной и литературной жизни русского зарубежья внесли альманахи, содержащие подбор статей и воспоминаний из периодических изданий разных центров эмиграции [*Русский Париж* 1998; *Русский Харбин* 1998; *Русский Нью-Йорк* 2002; *Русский Берлин* 2003], к которым примыкает обстоятельная монография Ольги Казниной о русской диаспоре в Англии [Казнина 1997].

Кроме справочных пособий и документально-мемуарной литературы, в России в течение последних десятилетий появились сборники литературно-критических и публицистических работ Георгия Адамовича [Адамович 2002], Юлия Айхенвальда [Айхенвальд 1998], Альфреда Бема [Бем 2001], Петра Бицилли [Бицилли 2000], Ивана Бунина [Бунин 1998], Александра Куприна [Куприн 1999], Владимира Набокова [Набоков 1996], а также статей и рецензий, посвященных Бунину [*Классик без ретуши...* 2010], Дмитрию Мережковскому [Мережковский 2001], Набокову [Набоков 1997; *Классик без ретуши...* 2000], Марине Цветаевой [*Марина Цветаева...* 2003] и другим писателям. Большую часть новейших публикаций составляют монографические работы, освещающие творчество отдельных писателей и поэтов русской эмиграции, главным образом наиболее видных ее представителей – Бунина [Смирнова 1991; Мальцев 1994; Штерн 1995; Карпов 1999; Рощин 2000; Михайлов 2001], Бориса Зайцева [Яркова 2002; Степанова 2004; Драгунова 2005; Сомова 2008], Цветаевой [Кудрова 1991; Осипова 1995; Саакянц 1997], Ивана Шмелева [Сорокина 1994; Черников 1995], Набокова [Анастасьев 1992; Носик 1995; Александров 1999; Зверев 2001], Гайто Газданова [Кабалоти 1998; Цховребов 1998; Матвеева 2001; Орлова 2003] и некоторых других.

Среди новейших публикаций выделяется тоже группа работ обобщающего характера. К ним принадлежат историко-литературные исследования Алексея Соколова [Соколов 1991], Олега Михайлова [Михайлов 1995], Владимира Агеносова [Агеносов 1998], пытающихся представить литературу русской эмиграции в процессе ее развития, а также учебные пособия, выпущенные под одноименным заглавием *Литература русского зарубежья* в Москве и Санкт-Петербурге в 2011 и 2012 гг., книга *История литературы русского зарубежья (1920–2 – начало 1990-х гг.* под общей редакцией Альберта Авраменко и обстоятельные труды Бориса Ланина [Ланин 1997], Алексея Чагина [Чагин 1998], Елены Зубаревой [Зубарева 2000], посвященные отдельным этапам развития поэзии и прозы русской эмиграции. Список работ этого типа дополняет пять монографических выпусков серии *Литература русского зарубежья 1920–1940*, подготовленных и изданных сотрудниками Института мировой литературы им. Горького Российской академии наук в 1993–2013 гг.

В настоящее время исследование литературы русского зарубежья ведется во многих вузах и научных учреждениях Российской Федерации. В Москве, кроме Института мировой литературы РАН, оно широко осуществляется в Доме русского зарубежья им. Александра Солженицына. В Санкт-Петербурге литературное наследие русской эмиграции интенсивно и плодотворно изучают Ольга Демидова и Наталья Кознова, в Нижнем Новгороде – Виктория Захарова, в Благовещенске – Анна Забияко, в Томске – коллектив авторов под руководством Елены Полевой, в Ставрополе – Александр Фокин – популяризатор и исследователь творчества Ильи Сургучева, долгие годы замалчиваемого в России эмигрантского писателя.

Кроме российских, активное участие в изучении литературного наследия зарубежья принимают и зарубежные ученые, в частности польские, чешские и болгарские русисты. В Польше интерес к литературе русской эмиграции возник уже в период между двумя мировыми войнами. В это время польскому читателю были известны в переводах и подлинниках произведения Аркадия Аверченко, Михаила Арцыбашева, И. Бунина, Д. Мережковского, А. Куприна и других писателей-эмигрантов, о творчестве которых извещала текущая литературная критика [Sielicki 1976: 65–81]. Позже, особенно после Второй мировой войны, заинтересованность их творчеством значительно ослабевает, но не прерывается, а в 1970–1980-е гг. даже повышается, свидетельством чему было появление двух учебников русской литературы, в которых писателям-эмигрантам отводилось довольно много места [*Literatura*

rosyjska 1971; *Literatura rosyjska w zarysie* 1975], и двух монографий, посвященных творчеству Бунина [Grzeniewski 1982; Majmieskułow 1982]. Однако всестороннее и систематическое изучение литературного наследия русской эмиграции в Польше началось лишь в 1990-е годы. Одним из главных его инициаторов был профессор Ягеллонского университета Люциан Суханек, введший в обиход понятие эмигрантология, определивший особую отрасль общественных наук, задачей которой является комплексное изучение наследия эмиграции как явления мирового масштаба, по историческим и политическим причинам особенно значащего в славянских странах. Эмигрантология как наука имеет междисциплинарный характер. Предметом ее изучения является история эмиграции, ее учреждения и организации, духовная, религиозно-философская мысль, политическая жизнь, достижения в разных областях науки, культуры, искусства и письменности. Таким образом она дает возможность многоаспектного анализа явления эмиграции с точки зрения истории, культурологии, литературоведения, языкознания, истории искусства, религиоведения, социологии, политологии, педагогики и других наук [Suchanek 2000, 2008]. Осуществляя свои теоретические и методологические проекты в практике, Суханек в начале 1990-х гг. основал в Кафедре русистике Ягеллонского университета исследовательскую группу ученых, которая в серии «Русская литература – Эмиграция – Тамиздат – Самиздат» выпустила ряд сборников статей [*Emigracja i tamizdat...* 1993; *Dać świadectwo prawdzie...* 1995; *Realności i postmoderniści...* 1997] и монографий, посвященных главным образом писателям третьей волны русской эмиграции, – Солженицыну, Александру Зиновьеву, Эдуарду Лимонову, Юрию Дружникову [Suchanek 1994, 1999, 2001, 2007], а также Георгию Владимову [Pietrzycka-Bohosiewicz 1999], Владимиру Максиму, Андрею Амальрику [Duda 2001, 2010].

Интенсивное исследование литературы русской эмиграции ведется в Люблинском католическом университете. Ей посвящены статьи, опубликованные в сборниках: *Literatura emigracyjna Rosjan, Ukraińców i Białorusinów, Duchowość i sacrum w literaturze emigracyjnej Słowian Wschodnich, Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku*, а также обстоятельные работы о творчестве Алексея Ремизова и Абрама Синявского-Терца [Woźniak 1995, 2004], Иосифа Бродского [Grygiel 2005], Б. Зайцева [Kusa 2012], о импрессионизме в ранней прозе Бунина и Зайцева [Matecka 1996], о русской духовности на примере произведений Зайцева и Ивана Шмелева [Sidor 2009].

Большой вклад в изучение литературы русской эмиграции внесли ученые-слависты Варминско-Мазурского университета в Ольштыне. Здесь появились монографические работы о жизни и творческой деятельности Дмитрия Filosofova [Oblakowska-Galanciak 2001], Бунина и Ярослава Могутина [Ojsewicz 2002, 2007], Бродского [Nikadem-Malinowska 2004], а также антология женской лирики первой волны эмиграции [*Poetycka Atlantyda...* 2006] и книга о тоске по утраченному дому в поэзии русского зарубежья [Ndiaye 2008].

Важным центром исследования культурного и литературного наследия русской эмиграции является Опольский университет, где его изучение ведется уже с начала 1990-х гг. С тех пор, в течение более двадцати лет научных исследований, здесь были подготовлены и изданы: антология русской поэзии «первой волны» эмиграции [*Muza na wygnaniu* 1994], исправленная и переведенная на польский язык версия лексикона немецкого литературоведа Вольфганга Казака [Kasack 1996], монография *Литературные центры русского зарубежья 1918–1939* [Kodzis 2002], литературоведческие труды о деятельности и творчестве Матери Марии [Laszczak 2007], Гайто Газданова [Giej 2008] и статьи о литературе русского зарубежья, опубликованные в опольской издательской серии «*Studia i Szkice Slawistyczne*».

Следует отметить и достижения в области польской эмигрантологии Университета им. Казимира Великого в Быдгоще, в частности многочисленные труды (антологии, учебники, статьи, монографии) Иоанны Мянговской [Mianowska 2001, 2003, 2011], Беаты Вегнерской-Пташкевич [Wegnerska-Ptaszkiewicz 2009], а также исследования Галины Нефагиной из Поморской академии в Слупске, организатора нескольких научных конференций, посвященных русской эмиграции [*Powrócić do Rosji wierszami i prozą* 2012], автора работ о жизни и творчестве писателей второй и третьей ее волн, главного редактора журнала «*Polilog. Studia Neofilologiczne*», на страницах которого тоже печатались статьи о литературном наследии зарубежья.

В настоящее время исследования литературной и культурной жизни русского зарубежья ведутся и в других польских университетах – в Варшаве [Wołodźko-Butkiewicz 1995], Вроцлаве [Paszkiewicz 1999; Tyszkowska-Kasprzak 2014], Шетине [Kowalska-Paszt 2001], Гданьске [Sałajczyk 2003], Торуне [Brzykcy 2009, 2014], Познани [Zywert 2012].

Непосредственным импульсом для интенсивного изучения наследия русского зарубежья в Чехии послужила конференция «Русская, украинская, белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами (14–15.08.1995 г.)», приуроченная к 70-й годовщине

Славянской библиотеки в Праге. Результаты этой конференции, касающейся вопросов литературы, культуры и просвещения, науки, истории и жизни эмиграции, составили две части объемистого тома [*Русская, украинская и белорусская эмиграция...* 1995]. Год спустя в Праге вышел библиографический справочник *Труды русской, украинской и белорусской эмиграции, изданные в Чехословакии в 1918–1945 гг.* [*Труды...* 1996]. Вслед за этими изданиями появились монография Ивана Савицкого о русской эмиграции в Праге [Савицкий 2002] и подготовленная под редакцией Любови Белошевой антология текстов и материалов, касающихся творчества литературного объединения «Скит» (2006).

В Болгарии тоже интерес к наследию русского зарубежья пробудились лишь после ряда международных литературоведческих конференций, а также выставок документов и серии экспозиций, посвященных русским художникам-эмигрантам [Каназирска 2012]. Они подготовили фундамент для работ обобщающего характера [Даскалов 1997; Спасов 1999; Кюсева 2002], сборников статей, посвященных разным аспектам культуры русской эмиграции в Болгарии [*Бялата эмиграция в България* 2002; *Русское зарубежье в Болгарии* 2009; «*Погасло дневное светило...*» 2010] и справочных изданий [*Русские в Болгарии* 2010; *Русский Некрополь в Софии* 2011].

В настоящее время в изучении русского эмигрантского наследия участвуют русисты из разных стран мира. Оно исследуется в Греции, Италии, Израиле, Турции, а также в Эстонии, где с 1994 года проводятся регулярные конференции, посвященные русской эмиграции. Результаты этих конференций выходят в серии «Блоковский сборник» и в отдельных изданиях под редакцией исследовательницы русского зарубежья Ирины Белобровцевой. Интересную и содержательную книгу о культурной и литературной деятельности русской эмиграции в Эстонии издал профессор Тартуского университета Сергей Исаков [Исаков 1996].

Самым известным знатоком и исследователем культурного и литературного наследия русской эмиграции в современной Франции является Рене Герра – человек-учреждение, в одно время литературный секретарь Бориса Зайцева, лично знавший многих писателей русского зарубежья. Он создал Франко-русский дом вблизи Ниццы, где собрал огромную коллекцию книг (многие из них с дарственными подписями авторов), а также большое количество картин, рукописей и писем. Свои сбережения он экспонировал на выставках в Медоне, Париже и Кемпере, а также в историко-литературных работах [Герра 2004, 2009a, 2009b, 2010].

Огромный вклад в изучение культуры и литературы русской эмиграции внес видный немецкий ученый-славист Вольфганг Казак, автор популярного лексикона русской литературы XX века. В нем, стремясь представить русскую литературу во всей ее полноте и разнообразии, он впервые, кроме авторов из метрополии, включил многих писателей трех волн эмиграции. Последняя версия этого справочника, содержащая 747 биографических и 110 историко-литературных статей, вышла в Германии в 1992 г. [Kasack 1992]. В 1996 году лексикон был издан на болгарском, польском и русском языках, а в 2000-м – он появился в чешском переводе в Праге. Результаты своих научных свершений Казак неустанно популяризировал на страницах многочисленных газет и журналов, а также монографических работ, опубликованных в немецких и иностранных издательствах. Интерес к литературе русской эмиграции он привил и многим своим ученикам, работы которых печатались в научной серии «Arbeiten und Texte zur Slavistik», выходившей под редакцией Казака в издательстве Отто Загнера в Мюнхене. В ней, в частности, были опубликованы ценные монографические труды Ангели Мартини о повествовательной технике Леонида Андреева, Вольфганга Шрика о религиозных воззрениях Шмелева, Франка Геблера о лирике В. Ходасевича, Христофора Гюллена о смерти в творчестве Набокова, Михаэли Бемиг о русских театрах в Берлине, Марион Мунц о творчестве Бориса Хазанова, Амори Бурхард о литературных клубах русских поэтов в Берлине в 1920–1941-х гг.

Несмотря на обилие и разнообразие существующих научных работ, литературное наследие русской эмиграции изучено пока недостаточно. На сегодняшний день наиболее полно и всесторонне исследован лишь его верхний пласт, т.е. творчество маститых авторов. Значительно меньше уделялось внимания писателям второго ряда, в том числе, многочисленным поэтам и прозаикам второго поколения «первой волны» эмиграции, авторам-дипийцам, оставшимся на Западе после Второй мировой войны. Слабо изучена русская зарубежная драматургия и публицистика, а также литература для широкого читателя, которая пока не дождалась своего исследователя. Ощущается недостаток сравнительных исследований, изучающих литературные связи русских эмигрантов с писателями стран проживания, и работ интердисциплинарного характера, осваивающих методы культурологии, истории искусства, религиоведения, социологии и других общественных наук. В этом контексте весьма обещающим фактом в исследованиях кажется появление Комиссии славянской эмигрантологии [Komisja Emigrantologii Słowian, www.emigrantologia.uni.opole.pl], учрежденной Международным

комитетом славистов в 2013 году для системного, целенаправленного и всестороннего изучения зарубежного наследия славянских народов. В составе комиссии числится несколько десятков русистов из разных стран, что, как кажется, послужит важным стимулом для их тесного сотрудничества в изучении литературного наследия русской эмиграции – проведения совместных конференций, публикации научных трудов в общих сборниках и в журнале комиссии «Emigrantologia Słowian», первый номер которого готовится к печати в Польше.

Использованная литература

- АГЕНОСОВ, В. (1998): *Литература Russkogo зарубежья (1918–1996)*. Москва: издательство «Терра. Спорт».
- АДАМОВИЧ, Г. (2002): *Одиночество и свобода*. Санкт-Петербург: издательство «Алетейя».
- АЙХЕНВАЛЬД, Ю. (1998): *Силуэты русских писателей*. В 2-х тт. Москва: издательство ТЕРРА – Книжный клуб; Республика.
- АЛЕКСАНДРОВ, В. (1999): *Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*. Санкт-Петербург: издательство «Алетейя».
- АЛЕКСЕЕВ, А. (1993): *Литература русского зарубежья. Книги 1917–1940: материалы к библиографии*. Отв. ред. К. Д. Муратова. Санкт-Петербург: Институт русской литературы РАН, издательство «Наука».
- АНАСТАСЬЕВ, Н. (1992): *Феномен Набокова*. Москва: издательство «Советский писатель».
- БЕМ, А. (2001): *Исследования. Письма о литературе*. Москва: издательство «Языки славянской культуры».
- БИЦИЛЛИ, П. (2000): *Трагедия русской культуры: исследования, статьи, рецензии*. Сост., вступ. ст., коммент. М. Васильевой. Москва: издательство «Русский путь».
- БОГОМОЛОВ, Н. (1994): *Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937*. Т. 1–2. Москва: издательство «Лантерна».
- БУНИН, И. (1998): *Публицистика 1918–1953 годов*. Под общей ред. О. Михайлова. Москва: издательство «Наследие».
- Бялата эмиграция в България (2001)*. Ред. кол. Г. Марков и др. София: ИК Гутенберг.
- Газеты русской эмиграции в фондах отдела литературы русского зарубежья Российской государственной библиотеки: библиографический каталог*. Вып. 2 (1994). Сост. Е. В. Макаревич. Н.-и. отд.-ние нац. и научн.-вспом. библиогр. РГБ. Москва: Б.и.
- ГЕРРА, Р. (2004): *Они унесли с собой Россию. Русские эмигрантские писатели и художники во Франции 1920–1970*. Москва: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ».
- ГЕРРА, Р. (2009а): *Б. Зайцев – последний классик русской литературы. Мои встречи и переписка*. Предисловие А. Тетерина. Санкт-Петербург, Тосно.
- ГЕРРА, Р. (2009б): *Младшее поколение писателей русского зарубежья*. Санкт-Петербург: издательство СПбГУП (Избранные лекции Университета. Выпуск 98).

- ГЕРРА, Р. (2010): *Когда мы в Россию вернемся*. Санкт-Петербург: издательство «Росток».
- ДАСКАЛОВ, Д. (1997): *Бялата емиграция в България*. София: Унив. изд. Св. Климент Охридски.
- ДРАГУНОВА, Ю. (2005): Б. К. Зайцев. *Художественный мир*. Орел: издательство «Орлик».
- ЗВЕРЕВ, А. (2001): *Набоков*. Москва: издательство «Молодая гвардия».
- ЗУБАРЕВА, Е. (2000): *Проза русского зарубежья (1970–1980 гг.)*. Москва: издательство Московского университета.
- ИСАКОВ, С. (1996): *Русские в Эстонии (1918–1940)*. Тарту: AS «KOMPU».
- КАБАЛОТИ, С. (1998): *Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов*. Санкт-Петербург: издательство «Петербургский писатель».
- КАЗНИНА, О. (1997): *Русские в Англии. Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века*. Москва: издательство «Наследие».
- КАНАЗИРСКА, М. (2012): Уводни думи. Дългото завръщане в родината. In: М. Каназирска (eds): *След пожара в Русия*. Велико Търново: издателство «Ивис», s. 22–23.
- КАРПОВ, И. (1999): *Проза Ивана Бунина*. Москва: издательство «Флинта: Наука».
- Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии* (2000). Под общ. ред. Н. Мельникова. Москва: Новое литературное обозрение.
- Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И. А. Бунина: критические отзывы, эссе, пародии (1890–1950-е годы)*. Антология (2010). Под общ. ред. Н. Мельникова. Москва: издательство «Книжница: Русский путь».
- КУДРОВА, И. (1991): *Версты, дали... Марина Цветаева 1922–1939*. Москва: издательство «Советская Россия».
- КУПРИН, А. (1999): *Голос оттуда*. Сост., вступ. ст., прим. О. Фигурновой. Москва: издательство «Согласие».
- КЬОСЕВА, Ц. (2002): *България и руската емиграция. 20-те – 50-те години на XX в.* София: IMIR.
- ЛАНИН, Б. (1997): *Проза русской эмиграции (третья волна)*. Москва: издательство «Новая школа».
- МАЛЬЦЕВ, Ю. (1994): *Иван Бунин*. Москва: издательство «Посев».
- Марина Цветаева в критике современников*. В 2-х ч. (2003). Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. Л. Мнухина, Е. Толкачевой. Москва: издательство «Аграф».
- МАТВЕЕВА, Ю. (2001): *Превращение в любимое. Художественное мышление Гайто Газданова*. Екатеринбург: издательство Уральского университета.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. (2001): *Pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников*. Антология. Сост., вступ. ст., коммент. и библиогр. А. Николюкин. Санкт-Петербург: издательство «Русская Христианская гуманитарная академия».
- МИХАЙЛОВ, О. (1995): *Литература русского зарубежья*. Москва: издательство «Просвещение».
- МИХАЙЛОВ, О. (2001): *Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана...* Москва: издательство «Центрполиграф».

- НАБОКОВ, В. (1996): *Лекции по русской литературе*. Предисл. И. Толстого. Москва: издательство «Независимая газета».
- НАБОКОВ, В. (1997): *Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценках русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Антология. Сост. Б. Аверина, М. Маликова, А. Долинина. Санкт-Петербург: издательство Русского Христианского гуманитарного института.
- НОСИК, Б. (1995): *Мир и дар Владимира Набокова: первая русская биография*. Москва: издательство «Пенаты».
- ОРЛОВА, О. (2003): *Газданов*. Москва: издательство «Молодая гвардия».
- ОСИПОВА, Н. (1995): *Мифопоэтика лирики М. Цветаевой*. Киров: Вят. гос. пед. ун-т. «Погасло дневное светило...» *Руската литературна емиграция в България 1919–1944* (2010). София: Академично изд-во «Проф. Марин Дринов».
- РОЩИН, М. (2000): *Иван Бунин*. Москва: издательство «Молодая гвардия».
- Русская, украинская, белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами. Результаты и перспективы проведенных исследований. Фонды славянской библиотеки и пражских архивов* (1995). Сборник докладов. Славянский институт при АН Чехословацкой Республики. Praha: издательство Б.и.
- Русские в Болгарии. Юбилейный информационный альманах Русского зарубежья в Болгарии 1877–2007 гг.* (2010). Составители: Д. С. Атанасова, Н. Р. Казански, П. А. Парванов и Г. Петкова. Пловдив: «Издательство Вион».
- Русский Берлин* (2003). Сост., предисл. и коммент. В. В. Сорокиной. Москва: издательство Московского университета.
- Русский Некрополь в Софии* (2011). Отв. ред. В. В. Савицкий; Авторы-сост. Т. К. Пчелинцева, К. Д. Бендерова; Сост. С. А. Рожков, В. П. Гаристов. Москва: издательство «Минувшее».
- Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала»* (2002). Сост. и коммент. А. Н. Николюкина. Предисл. В. Крейда и А. Н. Николюкина. Москва: издательство «Русский путь».
- Русский Париж* (1998). Сост., предисл. и коммент. Т. П. Буслаковой. Москва: издательство Московского университета.
- Русский Харбин* (1998). Сост., предисл. и коммент. Е. П. Таскиной. Москва: издательство Московского университета.
- Русское зарубежье. 1917–1991: каталог изданий из фонда библиотеки-архива* (1992). Сост. и предисловие Г. А. Толстых. Москва: Росс. международ. фонд культуры; Дом-музей Марины Цветаевой.
- Русское зарубежье в Болгарии: история и современность* (2009). Автор идеи и сост. С. А. Рожков. София: издание Русского академического союза в Болгарии.
- Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь* (1997). Под ред. В. Шелохаева. Москва: издательство «РоссПЭН».
- СААКЯНЦ, А. (1997): *Марина Цветаева. Жизнь и творчество*. Москва: издательство «Эллис Лак».
- САВИЦКИЙ, И. (2002): *Прага и зарубежная Россия (Очерки по истории русской эмиграции 1918–1938 гг.* Прага: издательство «Русская традиция».
- Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий русского зарубежья в библиотеках Москвы. 1917–1996.* (1999). Москва: издательство «Российская политическая энциклопедия».

- Сводный каталог русских зарубежных периодических и продолжающихся изданий в библиотеках Санкт-Петербурга. 1917–1995. (1996). Санкт-Петербург: издательство РНБ.
- Словарь поэтов русского зарубежья (1999). Под ред. В. Крейда. Санкт-Петербург: издательство Рус. Христианского гуманитар. ин-та.
- СМИРНОВА, Л. (1991): *Иван Алексеевич Бунин. Жизнь и творчество*. Москва: издательство «Просвещение».
- СОКОЛОВ, А. (1991): *Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов*. Москва: издательство МГУ.
- СОМОВА, С. (2008): *Поэтика Б. Зайцева*. Самара: Самар. гуманитар. акад.
- СОРОКИНА, О. (1994): *Московиана. Жизнь и творчество Ивана Шмелева*. Москва: издательство «Московский рабочий».
- СПАСОВ, Л. (1999): *Врангелювата армия в България 1919–1923*. София: Унив. изд. Св. Климент Охридски.
- СТЕПАНОВА, Т. (2004): *Художественный мир публицистики русского зарубежья. Борис Зайцев*. Москва: издательство «Аспект-Пресс».
- Труды русской, украинской и белорусской эмиграции, изданные в Чехословакии в 1918–1945 гг.* Т. I. Ч. 1–3 (1996). Bibliogr. zprac. Zdenka Rachůnková, Michaela Reháková, Jiří Vacek. Praha: Národní knihovna České republiky.
- ЦХОВРЕБОВ, Н. (1998): *Гайто Газданов. Очерк жизни и творчества*. Владикавказ: издательство «Ир».
- ЧАГИН, А. (1998): *Расколотая лира. Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920-е–1930-е годы*. Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва: издательство «Наследие».
- ЧЕРНИКОВ, А. (1995): *Проза И. С. Шмелева. Концепция мира и человека*. Калуга: издательство Калужского областного института усовершенствования учителей.
- ШТЕРН, М. (1995): *В поисках утраченной гармонии. Проза И. А. Бунина 1930–1940-х годов*. Омск: Ом. гос. пед. ун-т.
- ЯРКОВА, А. (2002): *Жанровое своеобразие творчества Б. К. Зайцева 1922–1972 годов. Литературно-критические и художественно-документальные жанры*. Санкт-Петербург: Ленинградский государственный областной университет им. А. С. Пушкина.
- BRZYKCY, J. (2009): *Русская философская лирика на рубеже веков. Иван Бунин*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- BRZYKCY, J. (2014): *Ekstaza w świecie umiaru. O systemie estetycznym Władysława Chodasiewicza*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Dać świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich* (1995). Pod red. L. Suchanka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- DUDA, K. (2001): *Wiara i naród. Twórczość Władimira Maksimowa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- DUDA, K. (2010): *Andrzej Amalik – rosyjski dysydent*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej* (1993). Pod red. L. Suchanka. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «UNIVERSITAS».
- GIEJ, M. (2008): *...я видел мир таким. Концепция действительности в творчестве Гайто Газданова*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

- GRYGIEL, M. (2005): *Poetycki świat wartości Josifa Brodskiego. Twórczość okresu 1957–1972*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- GRZENIEWSKI, L. (1982): *Iwan Bunin*. Warszawa: Wydawnictwo «Czytelnik».
- KASACK, W. (1992): *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära*. München: Verlag Otto Sagner in Kommission.
- KASACK, W. (1996): *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*. Przekład, opracowanie, bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- KODZIS, B. (2002): *Литературные центры русского зарубежья 1918–1939. Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание*. München: Verlag Otto Sagner in Kommission.
- KOWALSKA-PASZT, I. (2001): *Proza niefikcyjna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- KUCA, Z. (2012): *Пути постижения святости в прозаическом наследии Бориса Зайцева (1922–1972)*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- LASZCZAK, W. (2007): *żyć znaczy „kroczyć po wodzie”*. *Studia o Matce Marii*. Cz. 1. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Literatura rosyjska. Podręcznik*. T. 2 (1971). Układ i redakcja ogólna M. Jakobiec. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Literatura rosyjska w zarysie* (1975). Pod redakcją Z. Barańskiego i A. Semczuka. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- MAJMIESKUŁOW, A. (1982): *Chronotop drogi w prozie Iwana Bunina*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- MATECKA, M. (1996): *Impresjonizm we wczesnej prozie Iwana Bunina i Borysa Zajcewa*. Lublin: Pracownia Poligraficzna przy Prywatnym LO ks. S. Gostyńskiego.
- MIANOWSKA, J. (2001): *Неизвестные страницы литературы третьей волны русской эмиграции. Александр Минчин. Проза жизни*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego.
- MIANOWSKA, J. (2003): *Дина Рубина вчера и сегодня*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- MIANOWSKA, J. (2011): *Контексты культуры русской эмиграции XX века. Борис Зайцев – певец русского православия*. Toruń: Wydawnictwo «Mado».
- Muza na wygnaniu. Rosyjska poezja emigracyjna (1920–1940). Antologia*. T. 1. (1994). Wybór tekstów, wstęp i opracowanie B. Kodzis i A. Wieczorek. Opole: Dział Wydawnictw WSP im. Powstańców Śląskich.
- NDIAYE, I. (2008): *Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- NIKADEM-MALINOWSKA, E. (2004): *Poezja myśli. Twórczość Josifa Brodskiego jako fakt europejskiego dziedzictwa kulturowego*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- OBLĄKOWSKA-GALANCIAK, I. (2001): *Gorzkie gody... Publicystyczna i literacka działalność Dymitra Fiłosofowa na emigracji*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- OJCEWICZ, G. (2002): *Epitet jako cecha ideolektu pisarza. Studium literaturoznawczo-leksykograficzne o twórczości poetyckiej Iwana Bunina*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.

- OJCEWICZ, G. (2007): *Skazani na trwanie. Odmieńcy XX wieku w esejach Jarosława Mogutina*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- PASZKIEWICZ, A. (1999): *Z problematyki ekspresjonizmu w literaturze rosyjskiej. Od Leonida Andrejewa do Wsiewołoda Wyszniwskiego*. Wrocław: Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego.
- PIETRZYCKA-BOHOSIEWICZ, K. (1999): *W poszukiwaniu autentyzmu. Twórczość prozatorska Gieorgija Władimowa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Poetycka Atlantyda. Antologia liryki kobiecej „pierwszej fali” rosyjskiej emigracji (2006). Wstęp i opracowanie I. Ndiaye. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- Powrócić do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji (2012). Pod red. naukową G. Nefaginy. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej.
- Realności i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych (1997). Pod red. L. Suchanka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SAŁAJCZYK, J. (2003): *Prozaicy pierwszej fali emigracji rosyjskiej 1920–1940*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- SIDOR, M. (2009): *Rosja i jej duchowość. Proza „pierwszej fali” emigracji rosyjskiej*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- SIELICKI, F. (1976): Z recepcji rosyjskiej prozy emigracyjnej w Polsce. *Slavica Wratislaviensia* IX, 1976, s. 65–81.
- SUCHANEK, L. (1994): *Aleksander Sołżenicyn. Pisarz i publicysta*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SUCHANEK, L. (1999): *Homo sovieticus. Świetlana przyszłość. Gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SUCHANEK, L. (2000): Emigrantologia i literaturoznawstwo. In: B. Czapik – Lityńska – Z. Darasz (eds.): *Studia z historii literatury i kultury Słowian*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 42–45.
- SUCHANEK, L. (2001): *Parias i Heros. Twórczość Eduarda Limonowa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SUCHANEK, L. (2007): *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Drużnikowa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SUCHANEK, L. (2008): Emigrantologia: osiągnięcia i nowe perspektywy. Między Kongresem w Krakowie a w Ochrydzie. 1998–2008. In: L. Suchanek – K. Wrocławski (eds.): *Z dziejów studiów sławistycznych. Literaturoznawstwo. Kulturologia. Folklorystyka*. Warszawa: PAN Warszawska Drukarnia Naukowa, s. 159–160.
- TYSZKOWSKA-KASPRZAK, E. (2014): *W poszukiwaniu sensu. O prozie Siergieja Dowłatowa*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- WEGNERSKA-PTASZKIEWICZ, B. (2009): *Prawosławie rosyjskie w kontekście prozy emigranta I fali uchodźstwa rosyjskiego Borysa Zajcewa*. Toruń: Europejskie Centrum Edukacyjne.
- WOŁODŹKO-BUTKIEWICZ, A. (1995): *Pasierbowie Rosji. O prozaikach trzeciej emigracji*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Gryf”.
- WOŹNIAK, A. (1995): *Tradycja ruska według Aleksego Remizowa*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- WOŹNIAK, A. (2004): *Ułuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego – Abrama Terca*. Lublin: Wydawnictwo KUL.

ZYWERT, A. (2012): *Pisarstwo Władimira Wojnowicza*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Профиль автора

Кодзис Бронислав, доктор филологических наук, профессор.

Член комитета славяноведения Польской Академии наук, заместитель председателя Комиссии славянской эмигрантологии Международного комитета славистов, главный редактор научной серии «Studia i Szkice Slawistyczne» и журнала «Emigrantologia Słowian». Автор и редактор 16 книг и более 140 статей, большинство из которых посвящены литературе и культуре русской эмиграции первой волны.

Instytut Slawistyki Uniwersytetu Opolskiego, pl. Kopernika 11, 45-040 Opole, Polska.

inslaw@uni.opole.pl

e-mail: b.kodzis@interia.pl

Дон Жуан в творчестве русских эмигрантов первой волны

Don Juan in the Works of Russian Emigrants of the First Wave

ФРАНК ГЕБЛЕР, Германия, Майнц

Abstract: The reappearance of the Don Juan motif in Russian émigré literature is remarkable in at least two respects: it reveals a wide range of poetological concepts and attitudes to literary tradition, as well as presenting specific correlations between the Don Juan myth and émigré existence. The paper examines a satirical comedy by Potyomkin and Polyakov, poems by Nabokov, Adamovich and Gippius, as well as a verse drama by Korvin-Piotrovsky. All texts were written in the 1920s and – in the case of Adamovich and Gippius – even contributed to the discussions on the role and future of Russian émigré literature.

Keywords: Peter Potemkine – Vladimir Nabokov – Georgy Adamovich – Zinaida Gippius – Vladimir Korvin – Piotrovskii – Don Juan – emigration – first wave.

Анализируя образ Дон Жуана в творчестве русских эмигрантов, нельзя ожидать принципиальных или систематических результатов. Однако нам кажется, что оформление этого образа, или литературного мифа, который в дореволюционной России связан с определенными литературными течениями и поэтиками, может служить пониманию тенденций литературы русского зарубежья, выходящему за пределы истории сюжета.

При этом возникает проблема отыскания соответствующих текстов. Тексты о Дон Жуане, которые не несут имя персонажа в заглавии, трудно установить, так что наш список произведений, наверное, неполон. Кроме того, надо иметь в виду, что есть и тексты, которые печатались за рубежом, но были написаны еще в России. Так обстоит дело с драмой Бориса Зайцева, которая уже до Берлинского издания [Зайцев 1924] печаталась в московском журнале [Зайцев 1922]. А в случае поэмы Николая Оцупа место и время написания определяются так: Петербург/Берлин, 1922/1923 гг. [Оцуп 1994: 70]. Может быть, к берлинскому пребыванию поэта относится только окончательная переработка поэмы, но ее скорее надо причислить к его зарубежному творчеству. Во всяком случае, представление, что в данном тексте отражаются переживания

эмигранта, может быть ошибочным. Если не брать во внимание такие сомнительные случаи, остается довольно короткий, предварительный список, содержащий, однако, важные и достаточно известные имена. В хронологическом порядке это будет:

Трехактная комедия «Дон Жуан – супруг смерти», написанная в 1924 г. известным в свое время сатириком и юмористом Петром Потемкиным вместе с журналистом Соломоном Поляковым-Литовцевым. Она была поставлена в Париже вновь возродившейся там «Летучей мышью», а в начале 1925 г. и, кажется с успехом, игралась в римском «Театре независимых» («Teatro degli indipendenti») [ср. Лежава 2010].

К 1924 г. относится и стихотворение Владимира Набокова «Гость», напечатанное в берлинской газете «Руль» [Сирин 1924] и затем вошедшее в его сборник «Возвращение Чорба» [Сирин 1929].

В 1926 г. в первом номере недолговечного журнала «Новый дом» появились два стихотворения, одно без заглавия Георгия Адамовича с начальной строкой «Дон Жуан, патрон и покровитель...», и «Ответ Дон Жуана» Зинаиды Гиппиус.

Наконец, к 1929 г. относится текст Владимира Пиотровского, позже публиковавшегося под фамилией Корвин-Пиотровский. Это – одноактная пьеса или драматическая поэма в белых стихах, по своей форме и в ходе действия прямо продолжающая «Каменного гостя» Пушкина.

В комедии Потемкина и Полякова «Дон Жуан – супруг смерти» реализуется идея, которая встречается уже у Зайцева, т.е. включить в игру смерть, или «Донну Смерть» как возлюбленную Дон Жуана. Смерть в комедии Потемкина – «величественная фигура» с «властным, холодным голосом» [Потемкин 1928: 98]. Она выходит на сцену в тот момент, когда инквизиция собирается арестовать Дон Жуана, и таким образом спасает его. Дон Жуан сначала принимает ее за Донну Анну, а когда она объясняет, кто она и что она за ним пришла, он – только чуть-чуть испугавшись – ведет себя, как опытный соблазнитель. Ведь Смерть – красавица, а умереть Дон Жуан еще не намерен. Скоро он добивается успеха, Смерть становится живой женщиной и любовницей Дон Жуана. Дон Жуан, однако, скоро теряет интерес к ней. Она ревнует, а Дон Жуан уже мечтает о других женщинах. С этим конфликтом связана другая проблема, а именно тот факт, что после того, как Смерть прекратила работу, никто в стране уже не умирает. Из этого конфликта развивается отдельная сюжетная линия, которая, как кажется, была разработана Поляковым [ср. Лежава 2010]. Она изобилует намеками на политические перипетии недавнего прошлого, и не раз там пародируется стиль политических речей того времени [ср. Лежава 2010]. Сын

старого короля, ожидавший скорую смерть отца, чтобы самому взойти на трон, возглавляет восстание, цель которого – возвращение смерти.

В конце концов Донна Смерть вновь берется за свою косу, т.е. она снова становится смертью. Возобновляется и любовь к ней Дон Жуана, так как он снова видит ее величие и красоту, так же как и ее сходство с Донной Анной. Это, однако, все-таки любовь именно к смерти в прямом смысле, т.е. Дон Жуан понимает, что в жизни эту любовь нельзя осуществить. В какой-то мере, такой поворот действия немножко напоминает концепции А. К. Толстого, в драматической поэме которого (1862) Дон Жуан – искатель идеала, идеальной красоты, идеальной любви. Эта концепция происходит из немецкого Романтизма, а именно из новеллы Э. Т. А. Гофмана «Дон Жуан» (1813), а в русской литературе она довольно продуктивна. Что касается Потемкина, то в его драме такие серьезные аспекты тематики находятся в меньшинстве в сравнении с комизмом, пародией и сатирой. Так что замысел драмы не направлен на дальнейшее развитие Дон-Жуанской тематики или литературного мифа, а на современность, на легкое развлечение с политическими оттенками.

Прямых ссылок на политические события в стихотворении Набокова не найти. Если там есть вообще такие намеки, то они скрыты и неясны. Зато с Дон Жуаном он связывает аспекты своей личной поэтики. В тексте он строит фиктивный мир с особым хронологическим и пространственным порядком, с шаткими идентитетами персонажей. Из-за этого трудно определить, кто есть кто, и что именно происходит. Попробуем это сделать. В начале текста лирический субъект, который не называет своего имени, но в котором нетрудно узнать дон Жуана, представляется как уже немолодой соблазнитель с «сутулыми» (1,1) плечами.¹ Обольщение – для него все еще необходимость, и оно стало и рутиной, и, кроме того, его угнетает какое-то воспоминание: «воспоминание о тебе» (2,4), связанное, наверное, с болью, с потерей или с виной. Оно воплощено в «немой статуе» (2, 3), так что «ты», к которому обращается Дон Жуан, несомненно, Донна Анна. Потом он говорит о любовных встречах в настоящее время, описывает, как они временно как будто оживляют душу, чем он вызывает желанные чувства в женщинах: он возбуждает любовь, или как он выражается менее определенно: «то, что умерло во мне» (4,4). А когда с женщиной он отойдет в «сумрак сладкий» (5,1), слышится громкий стук статуи. В дальнейшем чередуются конкретное и символическое значения статуи. Читаем:

¹ Цитаты приводятся по изданию Набоков (2002) с указанием строф и строк.

«смертельное любви воспоминанье / войдет как белый великан» (6,4), а дальше: «Оно сожмет [...] мне сердце дланью ледяной» (7,3–4). Перед Дон Жуаном открываются «пламенные пропасти былого» (7,3). Сердце мертво – но женщина не замечает этого, она не замечает и «гостя», т.е. статуи и «лепечет» (8,3), т.е. шепчет ласковые слова. Но самое примечательное – это то, что она – Донна Анна. А из второй строфы следует заключить, что Донна Анна умерла или, что во всяком случае какое-то трагическое событие способствовало концу их любви. Почему она вернулась в последней строфе? Это взгляд в прошлое, на мгновение последней встречи? Или это только видение ее, которое появляется Дон Жуану в тот момент, когда он соблазняет другую? Тут текст исключает определенные толкования. – и что значит взгляд Дон Жуана в «пламенные пропасти былого»? Это воспоминание о дуэлях, об изменах, о вине своей перед другими? Или это адское пламя, которое грозит ему, возмездие, причину которого надо искать в мифе о Дон Жуане?

Особенно странно то, что Дон Жуану вспоминается «испанское сказание» (6,1). Кажется, этот Дон Жуан не из Испании 17-го века, хотя у него соответствующие атрибуты: шпага, черный плащ. А кто же он? Наследник литературной традиции? Возможно и метафикциональное значение этого предложения: тогда оно – комментарий литературного персонажа, который осознает свою собственную фиктивность. Набоков позже разработал эту идею в своем романе «Приглашение на казнь». Во всяком случае он создает двусмысленную атмосферу, подобную стихотворению Блока «Шаги командора», где мы находимся и в прошлом, и в мире мифа о Дон Жуане, и в современном Петербурге, где Донна Анна и умерла, и спит (и «видит сны»). Общее между двумя стихотворениями – это и трагическое понимание Дон Жуана, неизбежность грозящей гибели. Только у Набокова это описывается как бесконечно повторяющийся процесс. Его Дон Жуан – словно живой мертвец, питающийся душевными порывами женщин, а после каждого соблазнения должен возвращаться на исходный пункт. Это напоминает сонет Брюсова (1900), в котором Дон Жуан говорит: «Пью жизни, как вампир!» [Брюсов 1973: 158]. У Брюсова, правда, нет мотива вины, поэтому его Дон Жуан не является трагическим персонажем. Он его назовет просто «скитальцем дерзким в неоглядном море».

Уже у Пушкина Дон Жуан предстает перед нами как художник. В «Каменном госте» Лаура поет песню вышедшую из-под пера Дон Жуана, и Лепорелло описывает его способности как творческое дарование. Мне кажется, что Набоков продолжает эту концепцию. Вот ключевое место в третьей строфе: «О, смена встреч, обманы вдохновенья. /

В обманах смысл и сладость есть» (3,1–2). В творчестве Набокова не раз встречаем высказывания об искусстве мимикрии у бабочек. В романе «Дар», например, Федор вспоминает, как его отец говорил «о невероятном художественном остроумии мимикрии, которая не объяснима борьбой за жизнь [...] излишне изысканна для обмана случайных врагов, пернатых, чешуйчатых и прочих [...], и словно придуманна забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека» [Набоков 2002а: 294]. и в конце этого же романа сам Федор, вспоминая голубое платье, которое побудило его переехать в квартиру, в которой потом встретился с Зиной, говорит об «искусстве» судьбы. Обман тут в том, что это было не ее платье, а ее кухни. «Тогда это совсем остроумно, – говорит Федор – Какая находчивость! Все самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане» [Набоков 2002а: 539]. В стихотворении обман как художественный принцип выражается и в образе «убедительной луны» (4,2). Набоков тут иронизирует романтическое представление о луне, своим светом очаровывающей мир. Очарование – это обман, но убедительный, т.е. художественно удавшийся. Искусство обмана в творчестве Набокова встречается в разных формах – оно вводит в заблуждение не только читателя, но и персонажей, и даже реальных критиков. В 69-ом номере «Современных записок» (1939) под псевдонимом Василий Шишков, В. Сирин опубликовал стихотворение «Поэты», о котором потом с восхищением высказался Георгий Адамович, до этого обычно не очень лестно писавший о произведениях Набокова. По словам самого автора, стихотворение было опубликовано именно «с целью поймать в ловушку почтенного критика» [Набоков 2002: 566]. В дальнейшей разработке темы Набоков занимается не только такими мотивами обмана, но и вообще отношением искусства к действительности. Как известно, это тема диссертации Николая Чернышевского, представления которого Набоков опровергает во второй главе своего романа «Дар» теоретическими, биографическими, даже физиологическими аргументами (близорукость). Стихотворение «Гость» конечно слишком коротко для обстоятельной дискуссии художественных концепций, но уже заметно, в каком направлении они развиваются.

Важен еще один аспект: У набоковского Дон Жуана нет иллюзий, чтобы искусством соблазнения он сумел уничтожить свои тяжелые воспоминания (3,3). А концепции искусства как воспоминания, которую встречаем в других произведениях (напр. в «Путеводителе по Берлину»), тут нет.

Перейдем к маленькому лирическому диалогу между Георгием Адамовичем и Зинаидой Гиппиус [ср. Göbler 2004: 182–184]. Появился

он в 1926 г. в первом номере небольшого литературного журнала «Новый дом», издававшийся Ниной Берберовой, Юрием Терапиано, Довидом Кнудом и Всеволодом Фохтом. После третьего номера журнал уже закрыли (1927). Первый номер открывался стихотворением Ходасевича «Бедные рифмы». За ним следовали тексты Адамовича и Гиппиус на противоположных страницах. Очевидно, авторы договорились о таком виде напечатания.

Оба стихотворения более ясны и понятны, чем «Гость» Набокова. Лирический субъект в стихотворении Адамовича обращается к Дон Жуану, называя его «патрон и покровитель / всех, кто не находит бытия». Он описывает, как он на Монмартре, тогда уже в т.н. квартале красных фонарей, с «первой встречной» идет в отель, а вместо человеческой близости находит только поспешный секс. Потом он чувствует отвращение и раскаяние. Говорит человек, который хочет бежать от забот и тесноты повседневной жизни, в которой «мало бесконечности и бытия» (3,3–4).² Мне кажется, что именно в этом «мало[м] бесконечности и бытия» заключается весь смысл стихотворения. Этим выражением характеризуется душевное состояние человека в современном большом городе с его теснотой и анонимностью, оно указывает на сознание общего кризиса, которое затем побудило Адамовича требовать его прямое, не приукрашенное отражение в поэзии. То, что под названием «парижская нота» стало важной частью истории русской зарубежной литературы. Как известно, по этому поводу позже произошла целая полемика Адамовича с Ходасевичем, вновь требовавшим поэтического мастерства, без которого стихотворение – только человеческий документ, а не произведение искусства. Но не в этом суть полемического ответа Зинаиды Гиппиус на текст Адамовича. Она исходит из совсем другого представления о Дон Жуане. Дон Жуан, как его понимает Адамович, это просто человек, который постоянно спешит от одного любовного приключения к другому, не оставаясь долго у одной женщины. Это – Дон Жуан в смысле обычной разговорной речи, бабник, волокита. Зинаида Гиппиус, в свою очередь, понимает его именно так, как его замыслил Гофман и каким изображает его А. К. Толстой. Для нее он искатель идеала одной, единственной женщины, или женственности. Речь тут идет о вечном, неземном идеале. С этой точки зрения она дает слово самому Дон Жуану, который иронически обращается к своему последователю и объясняет ему, что «истинный патрон» его – «шелковистый пудель», который довольствуется «первой

² Цитаты приводятся по изданию Парин (2000) с указанием строф и строк.

встречной». Он, напротив, любил всегда одну, идеальную женщину. Поэтому он не знает отвращения и раскаяния: «невинен и беспечен / Отошел я в новую страну» (4,1–2). А в смерти кончилось его искание; в смерти он соединен с ней.

Очевидно, что главное в этом споре – непонимание образ Дон Жуана. Это столкновение двух поколений русских поэтов с их представлениями о сути поэзии. Адамович рисует образ современника, плененного рутинной повседневности, тоскующего по «бесконечности», но не в метафизическом смысле, а в земной жизни. О любви тут речи нет, только об элементарном человеческом общении: «говорить, смеяться, плакать» (4,4). На том, какое у Адамовича видение человека в современной действительности, Гиппиус не останавливается. Важно для нее только, какое значение имеет литературный миф о Дон Жуане как символ. Он воплощает тоску по трансцендентному идеалу, по вечной женственности. Любовь у Гиппиус видится как метафизическое явление, в то время как Адамович показывает нам человека, даже не испытывавшему земной любви. При этом, конечно, нельзя обвинить Адамовича в непонимании литературного мифа о Дон Жуане, который он сознательно игнорирует. Скорее можно говорить о (столь же сознательном) непонимании его текста со стороны Зинаиды Гиппиус. Для нее позиция героя в стихотворении Адамовича, обусловлена просто половым инстинктом. Эмоциональную ущербность этого человека, его страдание она не принимает во внимание. Другими словами: Адамович исходит из переживания совершенно реальной современной действительности. Гиппиус говорит с точки зрения вневременного идеала любви.

В дискуссиях о «парижской ноте» Владислав Ходасевич занимал еще другую позицию. Он рекомендовал классическую русскую поэзию как школу поэтического мастерства и был убежден, что это служит не только совершенствованию поэтической техники, но и сохранению культурного наследия. В этом смысле можно и понимать драматическую поэму Владимира Корвин-Пиотровского «Смерть Дон Жуана», одну из двух Пушкиниан, напечатанных в сборнике «Беатриче» [Корвин-Пиотровский 1929]. Другая – одноактная пьеса «Перед дуэлью», в более поздних изданиях напечатанная под заглавием «Ночь». Кроме того, есть цикл «Стихи к Пушкину», появившийся в сборнике берлинских поэтов в 1931 г. [Корвин-Пиотровский 1931: 37–43].³ Трудно представить себе

³ В четвертом стихотворении встречается пушкинский Сальери, «в нервном взлете рук» которого «Вся музыка, все ритмы Дон Жуана» [Корвин-Пиотровский 1931: 41].

поэзию более далекую от современного кризисного сознания «парижской ноты».

Драма о Дон Жуане примечательна тем, как она разрабатывает иррациональное и как она противопоставляет серьезной тематике разные комические, порой макаберные обороты. Дело в том, что Корвин-Пиотровский еще усиливает сверхъестественное, данное у Пушкина и в мифе вообще в явлении живой статуи. А в сравнении с Пушкиным комическое тоже усиливается.

В начале драмы Донна Анна выбегает из дома с криком, а Лепорелло успокаивает ее, объясняя, что она, наверное, потеряла сознание, и в этом состоянии ей все так показалось. Далее он шутит, что в этом ничего удивительного: «Да есть ли женщина в Мадриде целом, / Которая без обморока может / Расстаться с Дон Жуаном?» [Корвин-Пиотровский 1990: 220]. На фоне пушкинской трагедии объяснение Лепорелло нам кажется не только банальной шуткой, но и драматической иронией. Далее слышится голос умершего Дон Жуана, который с помощью статуи превращается в видимые очертания на окне близкой часовни. Диалог со статуей односторонний, так как статуя немая и отвечает только жестами. В последствии Дон Жуан присутствует на похоронах его собственного мертвого тела. Тут мрачный юмор выходит на первый план, и опять действует драматическая ирония, когда молодая женщина при встрече у часовни с нетерпеливым поклонником кланяется Дон Жуану, принимая его за святого.

Еще один пример комического: В разговоре в с монахом Лепорелло утверждает, будто Дон Жуан уже исправился: «ведь страсть и грех проходят с волосами, / А он лысел. Крепился – но лысел.» [Корвин-Пиотровский 1990: 223] Следует возмущенный комментарий Дон Жуана, неслышимый, однако, для Лепорелло.

Вообще Лепорелло у Пиотровского отводится довольно важная роль. В третьей сцене выясняется, что Лепорелло не из преданности господину так часто бывает на кладбище, а для того, чтобы видетсь с Донной Анной, на которой он намерен жениться. и в конце концов его план, кажется, исполнится. Его утверждение, что умирающий Дон Жуан требовал от него клятвы, «ее до гроба защищать» [Корвин-Пиотровский 1990: 225], трогает ее до слез.

Заключительный монолог Дон Жуана уже не об этом. Срок его пребывания на земле окончен; прошло сорок дней. Стекло разбивается и падает вниз. А Лепорелло остается как способный ученик Дон Жуана, стремившийся, правда, не к донжуанской жизни, а к уюту зажиточного, женатого дворянина.

Размышляя о пьесе в целом, возникает вопрос, в чем именно ее замысел – продолжение пушкинской темы, или просто драматическое упражнение, этюд? Ответ, может быть найден в (немножко загадочных, на первый взгляд) заключительных словах Дон Жуана: «Все кончено. Рассыпся, Донна Анна!» [Корвин-Пиотровский 1990: 225]. Они ссылаются на концовку «Каменного гостя», служившую Пиотровскому как эпиграф: «Я гибну – кончено – о, Донна Анна!» [Корвин-Пиотровский 1990: 220]. Мне кажется, что концовка Корвин-Пиотровского указывает на конец мифа о Дон Жуане. Беспокойное стремление Дон Жуана превратилось в хлопоты Лепорелло, направленные на брак, уют и сытость обывателя. Донна Анна лишилась своего возвышенного образа, созданный ее Пушкинским Дон Гуаном, она обыкновенная женщина. Так что несравненная, единственная любовь перед глазами умирающего Дон Гуана, у Корвин-Пиотровского рассыпается как иллюзия. Именно этим Корвин-Пиотровский, при всей ориентации на литературные традиции прошлых эпох, оказывается писателем 20-го в. В конечном итоге, его драма является творческим разрушением идеалов и иллюзий романтизма. В этом смысле можно сказать, что сорок дней Дон Жуана – это сто лет развития русской литературы.

В заключение можно поствить вопрос: отражается ли в образе Дон Жуана душевное состояние эмигранта? Вне сомнения, что такая возможность есть, ведь во многих вариациях мифа сам Дон Жуан изгнанник или беженец. У Потемкина, однако, этот мотив большой роли не играет, а намеки на современность ограничиваются политическими событиями в России в 1917-ом г. и после.

У Набокова тоже нет непосредственных ссылок на эмигрантские темы. Можно ли понимать «воспоминанье о тебе» как воспоминание о потерянной родине? Трудно сказать. Тогда «пламенные пропасти былого» будут намеком на революцию и гражданскую войну, и метафизическое беспокойство Дон Жуана – это беспокойство человека без родины. Прямых доказательств, которые подтверждали бы такую интерпретацию, по-моему, нет. Но есть одна интересная деталь. В первом романе Набокова потерянная родина воплощается именно в образе женщины: Машеньки.

У Адамовича так же трудно сказать, имеет ли он в виду русского эмигранта, изображая современного ученика Дон Жуана, или речь идет просто о современном городском жителе? Во всяком случае, нет указаний на то, чтобы его состояние было обусловлено потерей родины, скорее, потерей метафизической уверенности. Зато Зинаида Гиппиус

настаивает на метафизическом начале в мифе о Дон Жуане и поэзии вообще.

В драме Корвин-Пиотровского нет и намеков на тему эмиграции. Только в том косвенном смысле, что он переносит Пушкина в современность, таким образом способствуя работе над культурной памятью, и этим занимает особую позицию в зарубежной литературе.

Как это ни удивительно, в результате никто из рассмотренных авторов эксплицитно не связывает Дон Жуана с эмигрантской тематикой. Зато их тексты поражают многообразием и оригинальностью. Так что они составляют хоть и короткую, но интересную главу не только к теме «Дон Жуан в России», но и к истории литературы русского зарубежья.⁴

Использованная литература

- АДАМОВИЧ, Г. (1926): «Дон Жуан, патрон и покровитель . . .». *Новый дом*, № 1, 1926, с. 4.
- БАГНО, В. Е. (ред.) (2000): *Миф о Дон Жуане*. Санкт-Петербург: «Terra fantastica»/«Corvus».
- БРЮСОВ, В. (1973): *Собрание сочинений в семи томах. Том первый. Стихотворения и поэмы 1892–1909*. Москва: «Художественная литература».
- ГИППИУС З. (1926): «Ответ Дон Жуана». *Новый дом*, № 1, 1926, с. 5.
- ГИППИУС З. (1999): *Стихотворения*. Санкт-Петербург (Новая библиотека поэта).
- ЗАЙЦЕВ, Б. (1922): *Дон Жуан. Пересвет*, № 2.
- ЗАЙЦЕВ, Б. (1924): Рафаэль. Дон Жуан. Карл V. Души чистилища. Берлин: «Нева».
- КОРВИН-ПИОТРОВСКИЙ, В. (1929): *Беатриче*. Берлин, 1929.
- КОРВИН-ПИОТРОВСКИЙ, В. (1931): Стихи в Пушкину. In: *Новоселье. Сборник берлинских поэтов*. Берлин: «Петрополис», 1931.
- КОРВИН-ПИОТРОВСКИЙ, В. (1990): Смерть Дон Жуана. *Современная драматургия* 1990, № 2. , с. 220–225 [с предисловием Е. Витковского].
- ЛЕЖАВА, И. (2010): *Дон Жуан – Супруг Смерти П. Потемкина* (14.12.2010), <http://www.proza.ru/2010/12/14/570>.
- НАБОКОВ, В. (2002): *Стихотворения*. Санкт-Петербург: Новая библиотека поэта.
- НАБОКОВ, В. (2002a): *Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Том IV*. Санкт-Петербург: «Симпозиум».
- ОЦУП, Н. (1994): Океан времени. Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания. Санкт-Петербург: «Logos».
- ПАРИН, А. В. (ред.) (2000): *Дон Жуан русский*. Москва: «Аграф».
- ПОТЕМКИН, П. (1928): *Избранные страницы*. Париж.
- СИРИН, В. (1924): *Гость. Руль № 1090*, 1924, с. 2.

⁴ После написания статьи автор этих строк нашел указание на еще два сонета о Дон Жуане: «Седая прядь, и руки Дон-Жуана ...» Вадима Андреева (1929) и «В изгнании» Сергея Рафаэльского (1927), последний из которых явно связывает образ Дон Жуана с эмигрантской темой. В связи со сказанным он представляет собой исключение, о котором стоит писать отдельно.

СИРИН, В. (1929): *Возвращение Чорба*. Берлин: «Слово».

GÖBLER, F. (2004): Don Žuan in der russischen Moderne. In: F. Göbler (ed.): *Don Juan. Don Giovanni. Don Žuan. Europäische Deutungen einer theatralen Figur*. Tübingen: Francke, s. 173–191.

Профиль автора

Univ.-Prof. Dr. Frank Göbler

Профессор Института славистики университета им. Иоанна Гутенберга в Майнце, проректор факультета философии и филологии, читает лекции по истории русской литературы. Среди научных интересов первое место занимает русская литература первой волны эмиграции.

Institut für Slavistik der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Saarstr. 21, D-55099 Mainz

<http://www.slavistik.uni-mainz.de/>

e-mail: goebler@uni-mainz.de

Белорусская эмигрантология 2004–2014: темы, проблемы и перспективы

Belarusian emigrantology 2004–2014: themes, problems and prospects

НАТАЛЬЯ ГОРДИЕНКО, Беларусь, Минск

Abstract: The basis of the article is a historiographical analysis of the problems of studying of the Belarusian emigration. Emphasis is placed on books devoted to this theme, published during the 2004–2014. The study of the problems of emigration in the Republic of Belarus is now carried out on non-institutional basis. Lack of research institutions specializing in the scientific analysis of the systemic problems of the Belarusian diasporas, affects the themes and content of emerging problems. Their definition is usually the sole initiative of individual researchers and enthusiasts.

Keywords: emigration – emigrantology – Belarusian emigration – Belarusian emigrantology – Belarusian Institute of Science and Art – The Association of Belarusians in the World “Homeland”.

На протяжении последнего десятилетия на развитие белорусской эмигрантологии оказывают воздействие несколько важных факторов. С одной стороны, после закрытия в начале 2000-х гг. Научно-исследовательского центра имени Ф. Скорины, который специализировался на собирании материалов и изучении белорусского зарубежья, а также отдела исследований эмиграции в Институте истории Национальной академии наук Беларуси, не осталось специальных структур, основной задачей которых было бы систематическое исследование проблем эмиграции. В результате, инициатива в подготовке посвященных эмиграции публикаций и проведении исследований стала исходить исключительно от общественных структур или отдельных ученых. Это отразилось и на статистике изданных в течение 2004–2014 гг. книг эмигрантологической тематики. Так, из 110 изданий только 16 (14,5%) увидели свет в государственных издательствах. Причем половина этих изданий посвящены странам ближнего (постсоветского) зарубежья.

С момента «открытия» темы белорусской эмиграции в начале 1990-х гг., её восприятие на официальном уровне существенно изменилась.

Негативное отношение западных белорусских диаспор к ситуации в Беларуси с середины 1990-х гг. спровоцировало аналогичное отношение к западным эмигрантам со стороны властей, и, соответственно, научных институтов метрополии. Ситуация осложнилась еще и консервированием в обществе прежних советских стереотипов отношения ко Второй мировой войне и послевоенным эмигрантам. В результате, сегодня изучение проблем эмиграции, особенно послевоенной, не вписывается в идеологию белорусской государственности, а потому вытеснено за пределы официальной белорусской науки.

Интересно отметить, что из изданных за 2004–2014 гг. книг 25% увидели свет за пределами Беларуси. Преимущественно эти книги публикуются в Польше, где действует довольно мощный интеллектуальный центр белорусской диаспоры, и в Литве, где есть технические возможности издания книг, которые из идеологических соображений не могут быть напечатаны в Беларуси.

В качестве организаций, поддерживающих и стимулирующих публикацию произведений эмигрантов, источников по истории белорусской эмиграции, а также собственно исследования, выступают сегодня, прежде всего и наиболее Белорусский институт науки и искусства в Нью-Йорке и Объединение белорусов мира «Бацьковщина». Именно под эгидой этих двух структур в течение 2004–2014 гг. увидели свет около 40% всех изданий, касающихся белорусского зарубежья, около 50% печатной продукции произведений эмигрантов и источников по истории эмиграции, и 56% изданий, посвященных истории и культуре эмиграции XX в. К тому же, именно Белорусский институт науки и искусства издает сегодня единственный специализированный периодик, посвященный эмиграции — ежегодник «Записки БИНиИ», содержащий как архивалии, так и исследовательские эмигрантологические публикации, а также рецензии.

Именно в БИНиИ была создана и издана основательная библиографическая работа Витовта и Зоры Кипелей «Белорусская печать на Западе», где учтены 4,5 тысячи неперIODических и более 400 периодических белорусских изданий, увидевших свет в западных странах с конца XIX в. до начала XXI в. [Kipel 2006] Эта библиография является чрезвычайно важным справочником для эмигрантологических исследований, имела уже два издания и стала основой для создания других библиографий и книговедческих работ.

Тематическая статистика эмигрантологических изданий свидетельствует, что 50 % из них составляют издания литературного наследия, мемуаров, дневников, интервью, эпистолярия и других документов по

истории эмиграции. Ранее неизвестное или малоизвестное наследие эмигрантов таким образом возвращается или вводится заново в белорусское интеллектуальное пространство. Однако публикация источников имеет определенные особенности. Сегодня по белорусской эмиграции очень слабо разработан справочный аппарат, почти нет специализированных биографических справочников, словарей псевдонимов, справочников по периодическим изданиям, организациям. и поэтому многие публикации произведений и источников по истории эмиграции выходят без должного научного аппарата (комментариев, указателей и т.д.). Такие издания часто теряются для метропольных ученых, так как остаются непривязанными к конкретному историческому и географическому контексту. Следует однако заметить, что проблема научного издания источников является актуальной для всей белорусской гуманитаристики.

Из более 60 книг, посвященных изучению истории и культуры эмиграции, изданных в течение десятилетия, лишь несколько затрагивают период до XX в. Одна рассказывает о белорусах в Москве в XVII в. [Белорусы 2013], еще две – об эмиграции в результате восстаний XIX в. [Хаўстовіч 2006; Матвейчык 2011]. Из остальных книг, привязанных именно к XX в., более половины касаются эмиграции после Второй мировой войны. Это хронологические соотношения тематики изданий объясняется, с одной стороны, тем, что именно эмигранты послевоенной волны создали крупнейшие белорусские центры на Западе, которые и сегодня составляют основу белорусского зарубежья. С другой стороны, Белорусский институт науки и искусства, который сам был создан послевоенными эмигрантами и накапливал материалы об их деятельности, естественно инициирует исследования и издания, посвященные именно этой эмиграции.

В тематике эмигрантологических изданий можно выделить несколько направлений. Прежде всего, это книги, посвященные деятельности белорусского эмиграции в отдельных странах: Аргентине [Шабельцаў 2009], Австралии [Гардзіенка 2004], Великобритании [Гардзіенка 2010]. При этом упомянутые издания затрагивают, как правило, и эмиграцию до Второй мировой войны и после нее и охватывают достаточно широкий круг вопросов, связанных с присутствием белорусов в той или иной стране.

Довольно большую группу изданий составляют посвященные культуре эмиграции, прежде всего, различным жанрам литературы и периодическим изданиям.

В течение десятилетия увидели свет несколько книг, посвященных деятельности отдельных эмиграционных структур и институций. Эти издания содержат как аналитическую часть, так и публикацию документов деятельности указанных структур. При этом, относительно небольшое развитие получили биографические исследования, посвященные деятелям белорусского эмиграции.

Проблемы

У белорусской эмигрантологии можно выделить ряд ключевых проблем. Первая из них связана с отсутствием специальных научных центров исследования эмиграции (с финансированием и штатными сотрудниками). Это приводит к значительным лакунам, тематической фрагментарности современных эмиграционных исследований, их маргинальности в национальной историографии. На сегодня не разработанными остаются базовые, магистральные проблемы истории и культуры эмиграции, а те интересные книги по отдельным проблемам, которые издаются, часто являются маргинальными в самой истории эмиграции.

Вторая проблема – доступ к источникам – остается для исследователей белорусского эмиграции чрезвычайно актуальной. Не имея институциональной и финансовой поддержки ученые не могут добраться до основных собраний белорусских эмиграционных документов в Великобритании, США, Канаде. Эта ситуация имеет несколько результатов. Во-первых, как уже упоминалось, параллельно с процессом изучения истории и культуры эмиграции идет публикация ее документов и творческих достижений, и именно поэтому половину всех изданий, связанных с эмиграцией, составляют собрания сочинений иностранных белорусских авторов, публикации интервью, мемуаров, дневников, переписки. Однако следует отметить, что даже в исследовательских работах особые разделы часто составляют публикации документов, а внутри аналитических текстов используется широкое цитирование. У исследователя, который пишет о белорусской эмиграции при обосновании своих выводов возникает проблема их доказательности, так как значительная часть зарубежных эмиграционных архивов необработана и недоступна другим исследователям, а потому просто делать на документы ссылки не имеет смысла. Этим и объясняются часто используемые в текстах большие цитаты из документов. Другим результатом недоступности архивных источников является значительный сегмент литературоведческих исследований, авторы которых обращаются прежде всего к более доступным опубликованным источникам.

Анализ методологии эмигрантологических исследований свидетельствует о том, что в подавляющем большинстве это традиционные историко-описательные работы, которые концентрируются часто на довольно узких темах. В современной белорусской эмигрантологии очень мало создается аналитических работ, почти нет публикаций, в которых исследуются, социальные, гендерные, психологические и другие аспекты эмиграции. Остаются без внимания исследователей целые страны, центры, темы (музыка, искусство послевоенной эмиграции, семейные отношения, экономические аспекты жизни эмигрантов и т.д.). Однако методологические проблемы белорусской эмигрантологии являются естественным отражением ситуации в отечественной гуманитаристике в целом.

Третьей проблемой белорусской эмигрантологии является своеобразное параллельное существование белорусского зарубежья и метрополии. Отсюда и тематика, связанная с границей, мало воспринимается научной общественностью. В отечественной историографии, где больше внимания и ученых, и аудитории отдается, например, проблематике Великого Княжества Литовского или Второй мировой войны, эмигрантологические исследования остаются далеко на маргине и включать даже имена эмигрантов в общенациональный дискурс бывает довольно сложно.

Еще одним результатом отсутствия институциональной поддержки является то, что современные белорусские исследования эмиграции ориентированы прежде всего на внутреннюю белорусскую аудиторию, имеют чрезвычайно небольшой выход на зарубежных эмигрантологов. Контакты с исследователями из других стран (особенно западных) как правило, очень незначительны, и это отражает проблемы всех современных белорусских общественных и гуманитарных наук.

Перспективы

Несмотря на отсутствие значительной институциональной поддержки эмиграционных исследований, в последнее десятилетие благодаря инициативам отдельных авторов сделано не так уж и мало. Это касается и публикаций источников, и разработки отдельных тем и аспектов функционирования эмиграции. Среди относительно хорошо разработанных на сегодня можно отметить политическую историю эмиграции, эмиграционную мемуаристику, периодику, разные жанры литературы. Посредством подготовки научных статей в периодических изданиях, составления библиографий, описания архивных коллекций,

публикации мемуаров, эпистолярия и других источников постепенно создается база для последующих эмиграционных исследований.

Использованная литература

- БЕЛОРУСЫ (2013): *Белорусы Москвы. XVII век*. Минск: Беларуская Энцыклапедыя імя П. Броўкі.
- ГАРДЗІЕНКА, Н. (2004): *Беларусы ў Аўстраліі: Да гісторыі дыяспары*. Мінск: Беларускі кнігазбор.
- ГАРДЗІЕНКА, Н. (2010): *Беларусы ў Вялікабрытаніі*. Мінск: Медысонт.
- МАТВЕЙЧЫК, ДЗ. (2011): *Выгнаныя з роднага краю: Паслялістападаўская эміграцыя зь Беларусі і Літвы (1830—1870-я гады)*. Мінск: Лімарыус.
- ХАЎСТОВІЧ, М. (2006): *Айчына здалёк і зблізку: Ігнацы Яцкоўскі і Аляксандар Рыпінскі*. Мінск: Universitas.
- ШАБЕЛЬЦАЎ, С. (2009): *Беларусы ў Аргенціне: грамадская дзейнасць і рээміграцыя ў СССР (1930—1960-я гг.): зборнік дакументаў і ўспамінаў*. Мінск: Медысонт.
- KIPEL, V., KIPEL, Z. (2006): *Belarusian Publishing in the West: A Bibliography = Беларускі друк на Захадзе: Бібліяграфія*. Нью-Ёрк: Беларускі Інстытут Навукі й Мастацтва — Варшава: Інстытут Славістыкі Польскай Акадэміі Навук.

Профиль автора

Гордиенко Наталья Сергеевна, кандидат исторических наук, заместитель директора Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства. Сфера научных интересов: история и культура белорусской эмиграции, литература эмиграции, устная история, мемориальная культура, культурная память

Адрес: ул. Кирилла и Мефодия, 4, Минск, 220030, Беларусь
<http://bdamlm.by/>
e-mail: nhardzijenka@gmail.com

Автобиографический миф в поэтическом творчестве Вадима Андреева

Autobiographical myth in Vadim Andreev's poetry writing

ОЛЬГА ДАШЕВСКАЯ, Россия, Томск

Abstract: Vadim Andreev (1902–1976) – is an emigrant of the leading wave. Autobiographical myth is considered as a substantial core of his poetry collection: *Vtoroe dykhanie* (Second wind), *Duh dereva i duh vody* (Spirit of wood and spirit of water), *Piat' chuvstv* (Five senses), *Na rubezhe* (At the border). Andreev mythicizes himself as a pilgrim and Odysseus; his physical non-returning to Russia is recompensed with returning to Russian culture (*Obetovannaja zemlja* (The Promised Land)). There are revealed forms of embodiment and representation approaches of autobiographical myth in precedent texts. An own creative writing is considered as an expiation for taking part in fratricidal civil war and extenuates fates of Russian emigrants.

Keywords: Vadim Andreev – poetry – leading wave of emigration – autobiographical myth – intercultural paradigms – national world-image.

Вадим Леонидович Андреев (1902–1976), сын известного русского драматурга и прозаика Серебряного века Леонида Андреева, принадлежит к молодому поколению эмигрантов первой волны. В учебнике «Литература русского зарубежья (1920–1940)» его имя введено в классификационную парадигму «русского Монпарнаса» [Литература русского зарубежья 2013: 29–30]. В. Андреев занимает особое место в поколении младоэмигрантов: в 1946 году он получил советское гражданство и возможность приезжать в Советский Союз, стал советским дипломатическим работником. Поэзия и проза Андреева практически не изучены, рассматриваются только в общем контексте литературы эмиграции [Дарк 2001: 10–29].

В основе поэзии Андреева находится автобиографический миф – история возвращения блудного сына. Он выступает структурно-семантической основой поэтического творчества, скрепляющей разнообразие текстов. Статья посвящена его реконструкции.

Можно выделить три этапа становления автобиографического мифа в поэзии Андреева. Он развивается с книги «Второе дыхание» (стихи 1930–1948 г.) и отражает четко понимаемую автором и утверждаемую в творчестве новую парадигму сознания как отрефлексированную форму поведения личности. Новый поведенческий и эстетический комплекс связан с вступлением В. Андреева в масонство на рубеже 1930-х годов (он принадлежал к ложе «Северная звезда» во Франции, с 1936 года – ее секретарь).

Название книги «Второе дыхание» (1933–1948) указывает на новый этап творчества поэта и имеет отсылку к поэтической книге Б. Пастернака «Второе рождение». Отсылка к русскому поэту Серебряного века, которого Вадим Андреев лично знал и высоко ценил [Андреев 2003: 232–238], не случайна: она является не только данью уважения, но и содержит полемику с ним. Концепты *рождение* и *дыхание* не синонимичны по смыслу, второй из них подразумевает иную систему ценностей, чем та, которая выражена в книге Пастернака, отразившего в ней надежду на позитивные изменения в обществе.

Книга «Второе дыхание» отличается интенсивной рефлексией о России. С начала 1930-х годов Андреев вел переписку с М. Горьким по поводу возможности возвращения в Россию, которое после смерти писателя в 1936 году становится невозможным.

Во «Втором дыхании» стихи конца 1930-х годов о гражданской войне переплетены с текстами о Второй мировой, они связаны единым подходом к изображению войны как таковой: не с «социальных» позиций, а с точки зрения ее враждебности онтологии бытия. «Размытая» социальность подразумевает в масонской системе ценностей разочарование во всех идеологических доктринах.

В микроцикле «Встреча» Вторая мировая война – нарушение равновесия в природе, где царит самоспасительный порядок. Природа предчувствует собственное осквернение, все в ней предощущает стужу и холод (смерть); война и есть «встреча» жизни со смертью. Андреев не обозначает противостоящие силы: «Они вползли на тот пригорок, / Моторным голосом рыча, / Где древнего стоит собора / Недогоревшая свеча» [Андреев 1977: 26]. С одной стороны, имплицитно намечается оппозиция России (свеча собора) и тех, кто ее разрушает; с другой, эта оппозиция тут же снимается, и обе стороны уравниваются в их неправоте: «*Тупые дула наклоня, / Они заспорили в упор, / и ору- дийным гулким лаем наполнился ночной простор*» [Андреев 1977: 26]. Выделенные нами слова обозначают лексику с негативной семантикой, характеризующую обе стороны.

К книге «Второе дыхание» по смыслу примыкает небольшая по объему поэма «Возвращение» (1936). Ее сюжет – участие лирического героя в гражданской войне на стороне белых и их поражение. Возвращение в Россию оказывается ложным: оно завершается бегством из нее. Именно в этой поэме начинается оформляться личная мифология: автобиографический миф о поэте как изгнаннике, смыслом жизни которого становится возвращение в «землю обетованную» (Россию). Он реализуется двояко: а) через мотивы и образы русской культуры; б) Андреев развивает мифологему зерна. Поясним.

1. Основной содержательный пласт поэмы составляют пушкинско-лермонтовско-блоковские аллюзии: развиваются романтические мотивы мятежной русской души, узничества и бегства, непостижимой сущности России и глубинной, кровной связи с ней. Андреев выделяет курсивом строки поэтов, наиболее близкие к первоисточнику: в первом примере строки Лермонтова, во втором – Пушкина: «И белый парус в блеске моря, / В тумане моря голубом, / Скользящий в пламенном просторе / Упрямо загнутым крылом»; «Люблю, люблю тебя, родная. / Я вижу – бархатная мгла / Печально, как чадра ночная, / На холмы Грузии легла» [Андреев 1977: 98–99]. Стихи русских поэтов занимают около сорока процентов общего текста поэмы.

2. Второй важный пласт поэмы связан с развитием мифологемы зерна, его умирания и воскресения. В финале «Возвращения» лирический субъект, находясь в чуждой ему Франции, точно знает о безусловности встречи: «Душа сквозь темную разлуку / Навстречу звукам, как *цветок*, / Протягивает *лепесток*, / Ловящий *свет* и *влагу* звука. / и вот меж *лепестков*, незримо, / Между *тычинок*, в тишине, / Таинственно, неуловимо / В глубоком, в глубочайшем сне, / В глубокой тайне сокровенной / Уже *цветет* огонь священный / и *зреет* медленно – оно – / *Непобедимое зерно*» [Андреев 1977: 104–105]. Во фрагменте нами выделены метафоры «роста», созревания; они соединены с символами поэтического творчества (звуки как его предвестие, огонь, сон, «сокровенная тайна»). Мифологизированная автобиография выражает философию творчества поэта: возвращение состоится в истории культуры, совпадающей в своем развитии с законами органического произрастания.

Три поздние книги Андреева – «Дух дерева и дух воды», «Пять чувств» и «На рубеже» (1950 – нач. 1970) – имеют самостоятельное значение каждая, и вместе с тем они соединены структурно: в них нарушена хронология. В поэтических книгах можно выделить три тематических пласта. *Первый* связан с выраженным в стихах новым пониманием сущности природы и способом ее отражения. *Второй* – с «русской»

темой: сохраняется значение для поэта русской история и культуры (стихи «Валаамский монастырь» и «Волго-Балтийский канал»). В *третьей* группе стихов превалирует эстетическая проблематика: утверждается роль слова в развитии бытия, анализируются его «строительные» функции, выявляется генезис и гносеологические основы. А н д р е е в развивает в трех книгах концепцию *органического слова*. Эстетическая проблематика как новая философия творчества – альтернатива советской литературе. Выделим несколько ее наиболее значимых аспектов.

Во-первых, поэзия – продукт развития природы. В концепции поэта природные существа и реалии наделены «собственной сущностью», соответствуют своему предназначению (дерево, водные пространства, насекомые). Название книги «Дух дерева и дух воды» и сходное с ним заглавие первого текста – «Дух насекомого земного» – указывают на то, что все «дышат» в унисон с природой, наполняют ее жизнью, реализуя свое предназначение: «Цикады маленькое тело / С родной природой заодно, / Века свое свершает дело, / В звук превращается оно» [Андреев 1977: 33]. Цикада «из предыстории» звуком – «чудом» – вдохновением делает мир «телесней и многозвучней», созидает и творит его. В поэзии Андреева много дендрологических, орнитологических и энтомологических образов. Назовем некоторые стихи: «Сорока с белой грудью на суку», «Филин», «Зеленый мох», «Яблоня», «Куст можжевельника», «Дубовый пень», «Секвойя», «Окунь» и др..

Во-вторых, человеческое творчество продолжает «голос природы». Человеческая речь в логике Андреева – часть природы, и этот ее источник позволяет ей выйти за свои пределы, как и в природе все стремится к этому: «Гора поднимается к небу последней ступенью» («Опирается луч, отражаясь в снегу»). Как пение птиц означает рассвет и утро, преодоление тьмы ночи и немоты, так и суть «полноценной свободы» художника, по Андрееву, в этом же: «О, как бы мне – присоединить / К пернатым голосам мой грубый голос, / В себе самом молчанье истребить, / Чтоб жизнь моя от ночи откололась?» [Андреев 1977: 4]. В этом заключается онтологическая миссия поэта.

В-третьих. Вместе с тем человек не равен природе. Новое слово поэта рождается в труде: программное значение имеет стихотворение «Труд». Творчество человека – единственный способ продолжения своей жизни; «строка слов» – путь обновления мира, она – «непреходящей жизни выросший посев». Труд – упорство и изнеможение, «пульсация крови», жертвенность (как у цикады), рождение слова – зарождение новой жизни. Вместе с тем стихотворение сделано, в отличие от творчества в природе. Таким образом, поэт, с одной стороны, отождествляет

творчество человека с природным, а с другой – их разводит, противопоставляет: есть смертность всего в природе и бессмертие слова.

Все, что пишет Андреев, включает рефлексия культуры метрополии и содержит полемику с ней, как в стихотворении «Труд»: «И, сохранив непреходящей жизни / На белом поле выросший посев, / Она (строка) своей расплавленной отчизны / Встречает радостно высокий гнев» [Андреев 1977: 41]. «Расплавленная отчизна» отторгает творчество поэта, однако его радость связана с тем, что его «слово» тоже «посев», меняющий в перспективе самосознание русской культуры. Философию творчества Андреева можно рассматривать как имплицитную полемику с культурой, создающейся в метрополии. Таким образом, в трех книгах «разрабатывается» эстетическая проблематика, обосновывается неизбежное «врастание» творчества поэта в русскую культуру

В итоговой книге Андреева «На рубеже» автобиографический миф находит свое завершение в тексте «Обетованная земля». Поэт создает «перевернутую», или трансформированную модель притчи о блудном сыне. Традиционный миф подразумевает возвращение блудного сына к родному дому. В художественной системе Андреева его «физическое» невозвращение (поэма «Возвращение», 1936) оборачивается «духовным» возвращением поэта-эмигранта в русскую культуру.

«Обетованная земля» – это Россия, к которой поэт обращает свое творчество и для которой «высказывается». Основная часть лирического сюжета – обоснование невозможности физического возвращения: «Мне никем та земля не обещана../ Странником к обетованной земле, / К той, что всю жизнь мне мерещится, / Сквозь ветер и вьюгу стремительных лет, / Я иду и встречаю – за кладбищем – кладбище: / Я иду по следам революций, предательств и войн, / По следам лагерей, по заросшим травой пожарищам, / Ведомый одною лишь мыслью – домой» [Андреев 1977: 87]. Поэт не находит дома, встречает «молчание», стену непонимания.

Полстолетия прошло, и дорога назад мне заказана:

Я от странствий устал – не по мне поезда, не по мне корабли,
Что смолчал, то смолчал, но что сказано – сказано...

Я стою на пороге –

обетованной земли

[Андреев 1977: 87].

Стихотворение прочитывается как мировоззренческий документ и исповедь-откровение, как программное произведение, где выражено эстетическое и духовное кредо, как «завещание» в рамках национальной жанровой традиции. Поэта волнует не проблема смерти и бессмертия, память потомков или забвение, а только взаимоотношения

с Россией, и эта доминанта его сознания отличает Вадима Андреева от других младоэмигрантов.

Использованная литература

- АНДРЕЕВ, В. (2003): История одного путешествия. In: *Русский Берлин*. Москва: Изд-во Московского университета, с. 232–238.
- АНДРЕЕВ, В. (1977): *На рубеже. 1925–1976*. Париж–Нью-Йорк–Женева, 1977.
- ДАРК, О. (2001): Неудавшийся эксперимент. In: *Поэзия русского зарубежья*. Москва: Слово/SLOVO, с. 5–29.
- АВЕРИН, Б. В. (отв. ред.) (2013): *Литература русского зарубежья (1920–1940)*. Учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ.

Профиль автора

Дашевская Ольга Анатольевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории русской литературы XX века.

Научные интересы: 1) русская литература XX века в контексте русской религиозной философии; 2) поэзия XX века в историко-теоретическом аспекте; 3) вопросы развития русского авангарда XX века (В.Хлебников, Д.Хармс, А. Введенский и современный поэтический авангард); 4) литература русской эмиграции (Вадим Андреев, Гайто Газданов). Место работы: Национальный исследовательский Томский государственный университет.

Адрес: 634050 Россия, г. Томск, пр. Ленина, 36.

Веб-сайт организации: <http://www.tsu.ru>

Электронная почта автора: doa.sony@mail.ru

Устная словесность Русской Православной Церкви Заграницей

Oral literature of the Russian Orthodox Church Outside of Russia

ЕКАТЕРИНА ЕФИМОВА, Россия, Дмитров

Abstract: Data for the research was the oral literature of the Russian Orthodox Church Outside of Russia (ROCOR): the preachments of the Russian Community clergymen, as well as social genres: oral story and anecdote, interviews with representatives of ROCOR and the catacomb Church in Russia. According to the article, ROCOR is considered as complete subculture, the central specific symbols and semiotics texts, on which it is based, are revealed. The ROCOR's world view is compared with the world view of catacomb church in Russia, coincidence and specific is revealed.

Keywords: emigration – Russian Orthodox Church Outside of Russia (ROCOR) – catacomb church – world view – symbol – ceremony – preachment – oral storytelling – anecdote.

В культурологии признано, что в условиях эмиграции русская культура была не только сохранена, но поднялась на еще большую высоту [Аронов 1999]. В действительности в новых условиях не столько «сохранялась» прежняя культура, сколько формировалась новая с новой системой ценностей и антиценностей, новой картиной мира (далее — КМ), новой интерпретацией традиционных русских символов. При этом сопоставление КМ РПЦЗ и КМ русской катакомбной церкви (нелегальной, оппозиционной патриархии церкви, находившейся на территории СССР) позволяет говорить о некоторых, в ряде случаев значительных, совпадениях при сохранении тем не менее явной специфики. Традиционные русские символы в РПЦЗ и в русской катакомбной церкви переосмысливались. Для главных символов русской церкви подбиралась соответствующая современная интерпретация, что создавало новую КМ, проявлявшуюся, в частности, в новой композиции церковной проповеди. Новые церковные символы, появившиеся в 1910-е годы, о которых было «забыто» патриархийной церковью, сохраняли свою значимость как для катакомбников, так и для «зарубежников», так как

позволяли вести новый исторический отсчет. При этом на протяжении всего XX века именно субкультура РПЦЗ (как и катакомбники в СССР) оставалась держательницей традиций, сформировавшихся в 10-е — 20-е гг. Так, например, центральным образом новой русской иконографии стал образ Божией Матери Державной, знаменующий преемственность новой России и Святой Руси и одновременно обозначающий начало нового этапа в истории Русской церкви. Или появившаяся еще в революционной России тема двух русских Владимиров (Владимиру Святителю в этой новой КМ составил оппозицию Владимир Развратитель) звучала и в катакомбной церкви в русском подполье, и в РПЦЗ с амвона русских храмов по всему миру. Для КМ РПЦЗ характерна акцентировка цикличности времени и повторов в русской истории, что в целом более свойственно фольклорной традиции, в частности пророчествам. Особенно наглядно это проявляется в проповедях РПЦЗ, где едва ли не все центральные события русской истории интерпретируются в контексте событий XX века — современным фабульным развязкам подыскиваются семантизирующие их завязки. Как, например, в проповедях, посвященных центральной теме РПЦЗ — теме спасения России — в качестве параллели событиям 1917 года приводятся события 1612 года — столь же «страшного» и «отчаянного» периода русской истории, когда «гибель русского государства казалась бесповоротной и окончательной» [Аверкий (Таушев) 1975: 416], и советская эпоха прямо называется «вторым Смутным временем» [Аверкий (Таушев) 1975: 420]. Символы времени в КМ зарубежных и катакомбников практически совпадают, но этого нельзя сказать о семиотике пространства. Именно пространство формирует специфическую КМ РПЦЗ. В эмиграции появились специфические эмигрантские символы. Главный из них для РПЦЗ — Богоматерь Курская Коренная — Одигитрия путеводительница. На смену статичной Руси — Руси-земле, Руси-дому («Дому Пресвятой Богородицы») приходит движущаяся Русь — Русь-дорога. Эмиграция осмысливается как изгнание, скорбный, благословленный Богоматерью путь, на котором эмигранты водимы самой Одигитрией. В проповеди, посвященной этой иконе, третий первоиерарх РПЦЗ Филарет Вознесенский говорит: «Ведь всякому же ясно, что не случайно, а промыслительно, как уже много десятков лет русские православные люди пребывают вне своего отечества, за границей и в каком-то смысле в изгнании, с ними все это время пребывает и этот чудотворный образ Божией Матери Одигитрии (что значит Путеводительница). Она идет впереди нас на нашем скорбном пути» [Филарет Вознесенский 1981: 214]. Надо отметить, что христианская символика и сама иконография

образа Одигитрии иная — Богоматерь, указующая на Христа, ведет зрителя к Христу, указывает путь спасения. Помощницей в путешествиях Одигитрия была в фольклорном восприятии, но РПЦЗ принимает это народное толкование, оно приближает образ к реальной земной жизни русского эмигранта. В среде «зарубежников» было актуально переосмысление библейских и евангельских текстов: псалмов Давида (образ вавилонского плена и павшего Иерусалима, раскрывающие смысл эмиграции как состояния временного и содержащие идею будущего воскресения России), послания апостола Павла (образ вечного странничества христианина, содержащий идею святости пути эмигранта). Интерпретация этих библейских и евангельских текстов в специфическом эмигрантском ключе характерна не только для РПЦЗ, но и для всей русской зарубежной церкви. Однако именно в КМ РПЦЗ особое значение обретает *граница*, имеющая сложную семантическую структуру. Здесь существовала оппозиция «Русь Зарубежная» и «Русь подъяремная» и два варианта осмысления пересечения этой границы: интерпретируемое как предательство и интерпретируемое как мученичество. Эти мотивы возникали и в устных рассказах, и в церковных проповедях, в частности, приуроченных к событиям Второй мировой войны, ошибочно осмысливавшейся РПЦЗ как спасительное разрушение границы. Роль границы акцентировалась в проповедях и устных рассказах: герой, символизирующий субкультуру, отказывался благословлять возвращение на родину, являясь таким образом стражем границы. С другой стороны, пересечение границы иногда интерпретировалось как необходимость и в этом случае требовало специфических ритуалов. Показательно, что в среде РПЦЗ возникали неканонические ритуалы, а также устные рассказы легендарного характера: существуют свидетельства, что в 70-е — 80-е годы (возможно, и раньше, в период «оттепели») чудесным помощником при пересечении границы становился император Павел Первый (функционировавший в устных рассказах как мифологический персонаж, известный также петербургскому городскому фольклору). «Было особое отношение к императору Павлу Первому. Его очень любили и почитали, – свидетельствует современная представительница РПЦЗ в России, – и даже думали о возможной канонизации как невинноубиенного. Была замечена такая интересная особенность, что когда служили панихиду по Павлу Первому с особым отношением, удавалось легко и беспрепятственно перевезти сюда через границу антисоветскую литературу. Когда ехали обычные люди, они старались брать пачку книжечек, и пограничники часто задерживали, и панихиды по Павлу Первому помогали» [М. Мария 2015]. Советская

Россия осмысливалась как опасное «чужое» пространство, проникновение в которое требовало специфических ритуалов, но, с другой стороны, как пространство наивысшей святости, так как именно в России сохранялись не только главные святыни русской православной церкви, но и катакомбная церковь – церковь новых святых.

Приходы РПЦЗ возникали и в СССР. Существовали нелегальные каналы коммуникации, по которым в Россию передавалась церковная литература, газеты и журналы, издававшиеся РПЦЗ, вместе с литературой заимствовались сленг, словесность, фольклор, даже элементы богослужения, в нарративах возникал специфический локус *кухня* как место встречи с зарубежниками в России и передачи церковной традиции (локус типичный для диссидентской культуры, пространство не только неофициальное и интимное, но и секретное, закрытое, имевшее дополнительный семантический оттенок нелегальности). При этом среда самих русских «зарубежников» была неоднородна, определяющую роль играло отношение к проблеме эмиграции. Культура «зарубежников», не ориентированных на эмиграцию, была ближе культуре катакомбников: зарубежье характеризовалось не как «наше», а как «чужое», единение с которым принципиально невозможно (для характеристики географического пространства РПЦЗ возникали носящие легкий иронический оттенок формулировки типа «там, в Америках», возникала традиция осмеяния языка получаемой из-за рубежа литературы, который оценивался как искаженный русский, то есть «чужой»). и представителями РПЦЗ в России, и катакомбниками предметы, переданные из-за границы, мифологизировались, воспринимались как «чудесные», но если для ориентированных на эмиграцию русских зарубежников они были залогом будущего чудесного спасения из безбожного пространства, то для катакомбников становились семейными реликвиями, свидетельствовавшими о причастности подлинной, «истинной православной церкви», благодать которой достигла и их дома, передав семье божественное благословение, и сообщив социуму (катакомбному приходу) высшую легитимность.

Чем более жестко регламентирована культура, тем большую потребность она имеет в отмене серьезного отношения к «высоким нормам». Иерархи РПЦЗ в устных рассказах функционировали как высокие герои, в рассказах, близких анекдотам, они часто подвергались снижению и осмеянию, во всяком случае «одомашниванию» (явление, характерное для фольклорной традиции). Кроме того, существуют фольклорные сюжеты, в которых практически каждый представитель субкультуры (в том числе и сам рассказчик) может играть роль анекдотического

чудака. Для РПЦЗ в России, как и для катакомбной церкви, это был сюжет путешествия в Америку, в Джорданвилль. Путешествие в «высокое чужое» – традиционный сюжет анекдотических рассказов. В 90-е годы в русском городском фольклоре был популярен сюжет *русские за границей*, где русские играли роль анекдотических чудаков – рассказы имели массовый характер в период перестройки, но были порождением советской жестко регламентированной и закрытой культуры. Представителями РПЦЗ в России (как и катакомбниками) путь в Америку, в Джорданвилль осмысливался как путь к православным святыням, и здесь наряду с традиционными мотивами «чудацеств» русского путешественника [напр.: Тайной Церкви ревнитель 2008: 236–240] возникал мотив страшного суда как финала и итога жизненного пути, при этом сам высокий библейский образ пародийно снижался, сопрягаясь с мотивом русского пьянства, также традиционного (ср. «Повесть о бражнике» XVII в.). Мотив русского пьянства, в том числе пьянства священнослужителей, появлялся и в русских проповедях, интерпретируясь в комическом ключе.

В основе культуры, субкультуры и отдельной личности лежит общение. Поскольку главная ценность, сообщающая миру жизнь, это «ты», а главная антиценность – «оно», субкультура как маргинальная устная культура рождает возможность обретения «ты», предлагая как бы облегченный путь создания новой полноценной жизни со всем богатством ее символики, быта, традиций и словесности. Мы понимаем субкультуру как маргинальную культуру, закономерности организации которой отражают общие закономерности системы культуры [Ефимова 2004] Культура в настоящее время понимается как модель [Britanica 2006: 973], в действительности это процесс, который можно уподобить раствору: погружаясь в него культурные «модели» трансформируются, а традиционные символы меняют свою семантическую окраску. Стереотипные фабульные завязки-развязки существуют до своего воплощения в конкретной культуре и традиции, здесь они, так же как и символы, лишь обретают новые оттенки значений, способствуя выстраиванию словесного и несловесного текста той или иной культуры в его относительной завершенности. Семантически нейтральные символы и сюжетные схемы, проявляясь в культурном растворе, обретают смысл культурной ценности данной культуры. Культура возникает на базе ценности, которая может иметь символическое выражение или не иметь его, но в основе своей ценность относится к сфере, которая может быть названа мисталогической.

Использованная литература

- Архиепископ Аверкий (1975): *Современность в свете слова Божия*. In. Слова и речи. В 4-х т., т. 1. Jordanville.: Издательство Свято-Троицкого монастыря:Типография преп. Иова Почаевского, Holy Trinity Monastery.
- АРОНОВ, А. А. (1999): *Воспроизводство русской культуры в условиях эмиграции, 1917–1939 гг.: Культурологический аспект*. Автореферат дисс. докт. культурологич. наук. Москва.
- ЕФИМОВА, Е. С. (2004): Современная субкультура как маргинальная устная культура. *Неприкосновенный запас*, № 4 (36), 2004.
- М., Мария. (2015): *Архив интеллектуального центра «Залекер»*. Запись 2015 г. Москва.
- «Тайной Церкви ревнитель». Епископ Гурий Казанский и его сомолитвенники. *Жизнеописания и документы* (2008): Сост. Л. Е. Сикорская. Москва: Братонез.
- ФИЛАРЕТ. (1981): *Проповеди и поучения Высокопреосвященнейшего Митрополита Филарета первоиерарха Русской Зарубежной Церкви*. Т. 1, New York: Комитет русской молодежи заграницей.
- Britanica. Настольная энциклопедия* (2006) Т. 1. Москва: АСТ – Астрель.

Профиль автора

Кандидат филологических наук Ефимова Екатерина Сергеевна. Генеральный директор интеллектуального центра «Залекер», центр создан потомками немецких эмигрантов, занимается эмигрантологией. Сфера научных интересов автора – филология, культурология, фольклористика.

Интеллектуальный центр «Залекер» Россия, Московская обл., г. Дмитров, ул. Советская, д. 1, кв. 6б.

www.zaleker.ru

zaleker@yandex.ru

**Стереотипы мышления и ментальность
дальневосточного фронта в художественном
сознании писателей-эмигрантов
(Н. А. Байков и П. В. Шкуркин)¹**

**The stereotypes of thinking and the mentality
of the Far Eastern frontier in the emigrant writer's
art consciousness (N. A. Baikov and P. V. Shkurkin)**

АННА АНАТОЛЬЕВНА ЗАБИЯКО,
АНДРЕЙ ПАВЛОВИЧ ЗАБИЯКО,
Россия, г. Благовещенск

Abstract: The stereotypes of thinking and the mentality of the Far Eastern frontier in the emigrant writers' art consciousness (N. A. Baikov and P. V. Shkurkin). The author gives a definition of Far Eastern frontier as a special spatial, temporal, mental, ethnic and cultural category that determines the uniqueness of psychomental complex (frontier mentality) of the Far Eastern residents (Chinese, Russians, Manchurians, Koreans, Japanese etc.). The Far Eastern taiga and its inhabitants become a special locus of ethnic migrations and ethno-cultural, ethno-religious contacts. A special type of person becomes a person of the far Eastern frontier, native frontier mentality. The authors identify General principles that unite the artistic promise of the Far Eastern emigrant writers and scholars N. A. Baikov and P. V. Shkurkin, and individual ethnic, cultural and artistic foundations of their works.

Keywords: the stereotypes of thinking – world view – far East – frontier – mentality of the far Eastern frontier – frontier mythology – religious syncretism – ethnic consciousness – ethno-religious traditions – Ethnography – ethno-cultural interaction – Far-Eastern countries – emigrantology.

Стереотипы мышления (сознания) – это базисные модели отражения и пересотворения реальности. Как базисная когнитивная модель они выступают устойчивыми структурами обработки, хранения и репродукции коллективного опыта. Стереотипы мышления стереотипизируют, помимо прочего, образы восприятия. Стереотипизируются как

¹ Публикация подготовлена в рамках работы по гранту РНФ «Этнические миграции как фактор цивилизационных взаимодействий и социокультурных трансформаций в Восточной Азии (история и современность)», проект № 14-18-00308.

частные образы восприятия, так и фундаментальные, формирующие картину мира и многие стороны ментальности. Ментальность, менталитет (от лат. *mens* – ум, мышление, образ мыслей, душевный склад) – идейно-психологическая формация, которая включает в себя, прежде всего, исторически и культурно специфические картину мира, способы осмысления реальности и модели эмоциональных реакций [Забияко А. П. 2009: 9–35]. Ментальность представляет собой опыт индивидуальной или коллективной жизни (исторические, культурные, религиозные, этнические, социальные типы ментальности).

Литература является одним из важных механизмов не только отражения стереотипов мышления, но и, в целом, способом формирования определенного типа ментальности. В нашем случае речь идет о литературе дальневосточного зарубежья, сформированной в условиях дальневосточного фронта. Фронт (от англ. *frontier*) – граница; теория фронта была разработана в начале XX в. Ф. Дж. Тёрнером (как «встреча дикости и цивилизации») [Turner 1962]. Фронт – термин, синонимичный русскому понятию «порубежье» [Забияко А. П. 2010: 5–11], которым обозначается контактная зона между странами, народами или культурами. Понятие «дальневосточный фронт» обозначает новую контактную зону в Азиатско-Тихоокеанском регионе. В этой контактной зоне в атмосфере тесного межэтнического взаимодействия с середины XIX в. соединились судьбы русского и китайского, корейского, тунгусо-маньчжурского населения; сформировались психологические, языковые и культурные границы совместимости // несовместимости этносов; сформировался особый тип ментальности – ментальность дальневосточного фронта. Ментальность дальневосточного фронта – «духовная формация, выражающая идейно-психологические особенности индивидов и групп, существующих в условиях порубежья» [Забияко А. П. 2009: 9–35]. Историческая динамика формирования ментальности дальневосточного фронта запечатлена, в первую очередь, в публицистических, художественных текстах и мемуарной литературе. В литературе дальневосточного зарубежья эта динамика проявлена весьма последовательно, так как складывание этого корпуса литературы начинается задолго до возникновения института эмиграции – с начала строительства КВЖД. Позднее, в поэзии и прозе дальневосточного зарубежья оплотнятся и утвердятся фундаментальные образы ментальности дальневосточного фронта.

Во-первых, *образ пространства*, земного пространства, который может иметь разные характеристики: например, открытое – закрытое (замкнутое) пространство, тесное или обширное пространство и т.д.

В произведениях писателей дальневосточного зарубежья это – открытое обширное пространство, зримым выражением которого является тайга [Забияко А. А. 2011: 154–170]. Тайга мифологизируется и сакрализуется, это – священное пространство, ее обитатели – воплощение Духа Леса и Гор – женьшень, тигры, озера и горы, напоминающие спину Дракона. Заметим для сравнения, что в других вариантах русской литературы таким ключевым образом пространства может выступать *город* [Топоров 1995; Манн 2015: 81–91; Пехал 2015: 61–81]. Пространственная картина мира в модусе открытого и обширного пространства тайги, степи существенно, конечно, отличается от модуса закрытого и тесного пространства города. Но даже образ города – Харбина – в харбинской литературе и мемуарах вбирает значения пространственной незамкнутости, обширности: Харбин – это особенный город, город посреди маньчжурских степей [Забияко А. А. 2009: 10–32].

Другой фундаментальный образ восприятия, формирующий картину мира, – это *образ времени*. В качестве смыслообразующего образа времени, формирующего картину окружающего мира, литература дальневосточного зарубежья принимает время в модусе *вечности*. Посредством представлений об окружающем мире как модусе реальности, где время существует как вечность, описывается древний Китай, Маньчжурия, дальневосточная тайга, над которой время не властно (и даже Харбин – это мир, где ход времени остановлен) [Забияко А. А. 2009: 10–32]. Для создания целостной картины мира важно еще одно измерение реальности – *движение*. В картине мира, которую создает литература дальневосточного зарубежья, движение минимизируется и базисной характеристикой, идеальным модусом существования становится *покой* [Ли Иннань 2002: 271–285]. В таком трехмерном измерении образ Китая, Северо-Восточного Китая, Маньчжурии – это образ открытого незамкнутого пространства, где время остановилось и царствует покой. Это – доминантный культурный стереотип восприятия и описания Китая. Это – образ *нестрашного Китая*. Отчасти это – романтизированный образ, в котором многие черты «чужого» пространства, *чужбины*, минимизированы или преодолены. Такой образ, сконструированный писателями-эмигрантами «изнутри», отличается от образа Китая, бытовавшего прежде в русской литературе и публицистике (И. Бичурин, К. Леонтьев, Вл. Соловьев).

Наиболее ярким примером художественного воплощения ментальности дальневосточного фронта и ее динамики становится творчество Павла Васильевича Шкуркина и Николая Аполлоновича Байкова. Эти писатели сформировались в начале XX века – в период,

наступивший сразу после масштабного освоения дальневосточных земель географами, натуралистами, этнографами (Н. М. Пржевальским, А. В. Елисеевым, С. В. Максимовым и т.д.). Начало их карьеры было связано с продолжением прожектов и заданий, начатых их предшественниками – и Н. Байков, и П. Шкуркин находились на государственной службе, выполняя поручения Русского Географического общества, Академии наук, российских внешнеполитических ведомств. Но их путь на Дальний Восток был продиктован, в первую очередь, зовом сердца и влечением ученого ума. А после революции 1917 года эти славные воины, ученые, писатели стали вынужденными эмигрантами.

Николай Аполлонович Байков [1872–1958] [Ким Рехо. 1999: 270–297; Ким Е. 2009: 5–52; Хисамутдинов 1997: 120–125] был одним из тех, кто прибыл в Маньчжурию практически вместе со строителями КВЖД в 1901 г. в качестве офицера Особого Заамурского военного округа [Аблова 2004: 48–57]. Он поехал в Маньчжурию, вдохновленный напутствием своего кумира – Н. М. Пржевальского. Будущий натуралист застал маньчжурскую тайгу и ее обитателей практически в первозданном виде, приграничную жизнь в укладе, не меняющемся на протяжении столетий: «Здесь была своя *особенная жизнь*, и сохранился *древний быт*, очень далекий и чуждый современной культуре и цивилизации. Здесь доминировал “*Закон тайги*”, жестокий с точки зрения обывательской морали, но рациональный и неизбежный. Властелином здесь был не человек, а *дикий зверь*, которому подчинялось все живое, не исключая и человека» [Байков 2003: 43–45]. Границы между Россией и Китаем в эти годы были уже открыты, а развитие дороги стимулировало предприимчивых и витальных ловцов удачи по ту и эту сторону пограничной полосы [Аблова 2004]. Перу Байкова принадлежат первые опыты научно-популярного и художественного анализа фронтальной ментальности и порождаемой ею фронтальной мифологии [Забияко А. А. 2011: 154–170; Забияко А. А. 2015: 260–274]. Первым крупным художественным опытом Н. А. Байкова стала книга «В горах и лесах Маньчжурии» [Байков 1914, 1915]. Автор, открывший Маньчжурию для русского читателя, имел оглушительный успех по всей России, и через год книга была переиздана. Она включила разнящиеся в жанровом и художественном наполнении произведения, очевидно, собиравшиеся с самых первых дней пребывания Байкова в маньчжурских землях. Композиция книги обдумана натуралистом и этнографом, готовым стать писателем – в самом начале расположены сугубо натуралистические очерки, уже печатаемые ранее: «Флора и фауна», «Зоография», «Зверовые собаки», «Добывание пантов», «Пресмыкающиеся и земноводные», «Змеи и их

приручение». Затем идет часть очерков, сочетающих этнографический, натуралистический и художественный элементы: «За хунхузами», «Афанасенко» и др. Последнюю часть составляет этнографическая «беллетристика»: рассказы «Любовь хунхуза», «Заблудился», «Тигровые ночи», «Тайга шумит» и новеллы «Тайфун», «Страшная месть», «Корень жизни» и т.д. Ученый деловито передает подробности жизни обитателей маньчжурской тайги, научные сведения об «объекте описания», а художник трансформирует эти заметки в поэтизированные зарисовки из охотничьего и военного быта, где мифология играет особую роль. Эта книга в полной мере продемонстрировала многообразный талант Байкова одновременно как исследователя (натуралиста, антрополога, этнографа) и писателя, очертила тот круг тем, который он будет развивать всю свою творческую жизнь.

Байкова интересуют не столько натуралистические образы маньчжурской тайги и связанные с ним реализованные мифологемы, а, в первую очередь, живущий по Закону тайги *человек дальневосточного пограничья (фронтира), его социокультурный, этнокультурный портрет и религиозные взгляды*. Исторически проблемы адаптации в пространствах от Амура до морских границ, помноженные на необходимость фронтирных этнокультурных контактов, определили некоторые общие черты и коренные, неизменные различия в идейно-психологическом, этическом и религиозном облике пришлых насельников дальневосточных земель – будь то китаец, маньчжур, кореец, монгол (зверовщик, крестьянин, хунхуз) или русский, малоросс, татарин (солдат, офицер, охотник, тот же хунхуз). Байков имел опыт непосредственного общения и с теми, и с другими, и с третьими, составил о каждом этносе определенное мнение.

Логика любых этнографических изысканий состоит в том, что познать *другой народ* можно только через познание *себя* как этнический тип. В Маньчжурии Байков открывает для себя новый тип русских – *русских дальневосточного фронтира*, людей «со своей особой психологией и мировоззрением» (так позднее он определит их в рассказе «Ланцепуны», 1939). Уже в первой книге писатель-этнограф начнет создавать галерею типов русских дальневосточников, а затем продолжит ее в повестях «Великий Ван» (1936), «Тигрица» (1940), «Черный капитан» (1942) и др.: это солдаты-заамурцы, с «которыми можно завоевать мир» и которые поражают его своей «беспечностью», «бессознательным чувством силы и мощи» («За хунхузами», «Лесные трапперы»), зверовщики-таежники (Дорошин, Маоцзы Бобошка), которых уважают китайцы и даже устраивают кумирни в лесу в их честь, представители

дальневосточной интеллигенции – «ланцепупы», «камчадалы». Среди них – и типы этнокультурных и социокультурных маргиналов: Тун-ли («Русские трапперы», «Великий Ван»), который на самом деле оказывается русским, сбежавшим от суда и ставшим манзой, и русский хунхуз («Любовь хунхуза»), которому заказан путь домой и которого ненавидят китайцы. В творчестве Н. Байкова можно проследить проявление ментальности дальневосточного фронта в разных этнокультурных и этнорелигиозных типах (у русских, китайцах, маньчжурах и т.д.), религиозных верованиях и практиках жителей дальневосточного фронта. По мнению писателя, только человек, соблюдающий Закон тайги может органично войти в этот мир и адаптироваться в нем. При этом Байков – сам человек дальневосточного фронта – весьма настороженно относится к представителям инокультуры, оставаясь на позициях православного русского патриота-великоросса.

Иной тип писателя-исследователя, проложившего дорогу художественному освоению ментальности дальневосточного фронта, представлял Павел Васильевич Шкуркин [1868–1943]. Шкуркин сам выучил китайский язык – в начале в процессе живого общения, затем осознанно в стенах Восточного Института г. Владивостока, закрепив все это в долгих путешествиях по Китаю. Во время летних каникул он не только совершал научные поездки в Китай, но и сам работал у китайцев – это «позволяло ему на практике оттачивать языковые навыки, а вместе с тем и познавать быт китайского народа» [Хисамутдинов 1996: 150–160]. Говоривший свободно по-китайски, он изучил традицию, литературу, быт и нравы самых разных социальных слоев Поднебесной досконально – об этом свидетельствует тематический диапазон его публикаций [Шкуркин 1912; Шкуркин 1915; Шкуркин 1916; Шкуркин 1917; Шкуркин 1918; Шкуркин 1921 и др.]. Тому всемерно способствовали профессиональные интересы офицера-разведчика, обязанного разбираться в китайской военной тактике и стратегии, повседневных привычках китайцев. И, кроме того, опыт полевого офицера, зачастую бок о бок воевавшего вместе с китайцами – против японцев, либо с китайцами – против маньчжурских хунхузов.

Сильный, волевой характер П. В. Шкуркина, сложившийся благодаря семейной генетике и воспитанию, а также необходимости адаптироваться в суровых условиях дальневосточного фронта, сказался не только в его решительных поступках и мужественном поведении. По призванию Шкуркин был настоящим ученым – он глубоко погрузился в историю Китая и его литературную и фольклорную традицию. С самого начала своих вояжей вдоль приграничных земель, а затем в качестве

сотрудника Общества изучения Маньчжурского края он собирал фольклорные материалы – корейские, китайские легенды и сказки, мифологические нарративы, неотделимые от истории Китая (путевые очерки «По Востоку», написанных в 1906, художественные переводы китайских и корейских легенд и т.д.). Его оригинальной темой и «козырной картой» становятся хунхузы [Забияко А. А., Дябкин 2011: 170–181; Забияко А. А. 2014: 270–290; Забияко А. А. 2015: 183–188]. В середине 20-х гг. П. В. Шкуркин выпустит отдельные книги «Хунхузы: Этнографические рассказы» и «Игроки» [Шкуркин 1924; Шкуркин 1926].

Модус художественного осмысления этнографического материала у Шкуркина был иной, чем у Байкова. Он двигался к этнографизму через постижение китайской мифологии, глубоко погружаясь в китайскую картину мира: «Отнюдь не задаваясь целью написать историю Китая, я желал, по мере сил и возможности, познакомить русских читателей, в общих чертах, с некоторыми периодами истории Китая и его народа не только в освещении официальной китайской истории, но и на основании “дикой” истории, а также исторических рассказов и записок. Кроме того, вряд ли история какого-либо другого народа породила так много легенд и преданий, как история китайская. Отделить историю от предания или легенды иногда не так легко, а для цели, поставленной мною, этого и не нужно: наоборот, легенда часто служила для меня элементом, связующим несколько исторических эпох или моментов. Там, где исторические данные не сходились с легендой, я это разногласие не только не затушевывал, но, наоборот, подчеркивал» [Шкуркин 1922]. В отличие от Байкова, для которого хунхузы, в первую очередь – «двуногие хищники», «хищники тайги», «подонки рода человеческого», Шкуркин изучает это явление изнутри, вставая на позицию хунхуза не как представителя этносоциального типа, а как отдельного человека со своими индивидуальными душевными качествами, представляющего этнически определенный характер. Этот характер – плоть от плоти результат синкретического фронтирного усвоения китайской и маньчжурской религиозной и этической традиции («Как я сделался хунхузом», «Старая хлеб-соль», «Маньчжурский князек» и др.). Автор интуитивно выбирает оригинальный способ «двойной этнической точки зрения»: его субъект повествования может одновременно представлять собой носителя двух типов ментальности, например, маньчжурской и русской. Шкуркин стал одним из первых писателей-исследователей, осознавших тесную связь исторических путей России и Китая, важность диалогических отношений двух этносов, взаимопомощи русских и китайцев. Из его

«этнографических рассказов» читатель может сделать вывод о близости многих черт душевного склада русских и китайцев: горячности и открытости, жестокости и при этом – отзывчивости. Это точка зрения человека, влюбленного в Китай и китайцев, потому он отчасти субъективен. Но при этом Шкуркин фокусирует внимание читателя на том позитивном начале, что русский человек может обратить во благо своих взаимоотношений с китайцами. Это – точка зрения русского человека дальневосточного фронта – патриота, офицера, но при этом открытого для этнокультурных контактов и готового принять и понять иную этническую установку.

К сожалению, объем статьи не позволяет раскрыть полностью и многомерно особенности воплощения ментальности дальневосточного фронта в творчестве русских писателей-эмигрантов. Для современной эмигрантологии эта тема представляется весьма дискуссионной и малоизученной. Авторы предлагают читателю познакомиться с книгой «Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронта», где многие проблемы, обозначенные в данной статье, исследуются на материале творчества писателей-эмигрантов разных поколений, разных этнокультурных установок и пространственной ориентации [Забияко А. А., Забияко А. П., Лешошко Хисамутдинов 2015].

Использованная литература

Книга

- АБЛОВА, Н. Е. (2004) *КВЖД и российская эмиграция в Китае: международные и политические аспекты истории (первая половина XX в.)*. М.: НП ИД «Русская панорама».
- БАЙКОВ, Н. А. (1914) *В горах и лесах Маньчжурии*. СПб.
- ЗАБИЯКО, А. А., ЭФЕНДИЕВА Г. В. (2009) *Меж двух миров: Русские писатели в Маньчжурии*, Благовещенск: Амурский гос. университет.
- ЗАБИЯКО, А. А., ЗАБИЯКО, А. П., ЛЕВОШКО, С. С., ХИСАМУТДИНОВ, А. А. (2015) *Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронта*. Монография /Под ред. А. П. Забияко. Благовещенск: Амурский гос. университет.
- ЗАБИЯКО, А. П., КОБЫЗОВ, Р. А., ПОНКРАТОВА, Л. А. (2009) *Русские и китайцы: этномиграционные процессы на Дальнем Востоке* / под ред. А. П. Забияко. Благовещенск: Амурский гос. университет.
- КИМ, Е. (2009) *По белу свету (Николай Байков. Судьба и творчество)* (2009) // Байков Н. А. Великий Ван: Повесть; Черный капитан: Роман. Владивосток.
- ПЕХАЛ, З., ЗЫРЯНОВ, О., (2015) Н. В. Гоголь как художественный и культурно-исторический феномен. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- ТОПОРОВ, В. Н., (1995) *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. М.: «Прогресс»; Культура.

- TURNER, F. J. (1962) *The frontier in American history*. N. Y.
- ШКУРКИН, П. В. (1912) *По Востоку*. Харбин: тип. КВжд.
- ШКУРКИН, П. В. (1913) *Официальный отчет по Гириньской провинции за 34-й год Гуан-суй (1908)*. Харбин: Изд-во Штаба Приамурского округа.
- ШКУРКИН, П. В. (1917) *Исторические таблицы Китая в красках*. Харбин.
- ШКУРКИН, П. В. (1918) *Справочник по истории Китая*. Харбин.
- ШКУРКИН, П. В. (1921) *Китайские легенды*. Харбин.
- ШКУРКИН, П. В. (1922) *Легенды в китайской истории*. Харбин.
- ШКУРКИН, П. В. (1924) *Хунхузы: Этнографические рассказы*. Харбин.
- ШКУРКИН, П. В. (1926) *Игроки: Китайская быль*. Харбин.

Статья в журнале

- БАЙКОВ, Н. А. Дань Великому Вану. *Австралиада*. 2003. № 34.
- ЗАБИЯКО, А. А. Мифология дальневосточного фронта в сознании писателей-эмигрантов. *Религиоведение*. 2011. № 2.
- ЗАБИЯКО, А. А. Религиозные традиции дальневосточного фронта в публикациях Н. А. Байкова 1901–1914 гг. *Религиоведение*. 2015. № 1.
- ХИСАМУТДИНОВ, А. А. В лесах Маньчжурии (К 125-летию Н. А. Байкова). *Проблемы Дальнего Востока*. 1997. № 5.
- ХИСАМУТДИНОВ, А. А. Синолог П. В. Шкуркин: «Не для широкой публики, а для востоковедов и востоколюбых». *Известия Восточного института*. 1996. № 3.
- ШКУРКИН, П. В. Японо-китайский конфликт (Доклад в ОРО [Обществе русских ориенталистов]). *Вестник Азии*. 1915. № 34.

Статья в сборнике

- ЗАБИЯКО, А. А., ДЯБКИН, И. А. Образ разбойника в контексте «фронтирной мифологии» дальневосточной эмиграции. *Символическое и архетипическое в культуре и социальных отношениях*. Пенза-Прага, 2011.
- ЗАБИЯКО, А. А. Художественная этнография Дальнего Востока: советский и эмигрантский текст. *Традиционная культура Востока Азии*. Благовещенск: Амурский госуниверситет, 2014.
- ЗАБИЯКО, А. А. Синолог и этнограф П. В. Шкуркин: образ хунхузов и хунхузничества в контексте социокультурных трансформаций и межцивилизационных контактов на Северо-Востоке Китая в XIX–XX вв. *Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Исторический опыт взаимодействия культур*. Вып. 11. 2015.
- КИМ, РЕХО. Байков. *Литература русского зарубежья. 1920–1940*. Вып. 2. М., 1999.
- ЛИ, ИННАНЬ. Образ Китая в русской поэзии Харбина. *Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения: Сборник научных трудов, посвященных 60-летию проф. В. В. Агеносова*. М.: Советский спорт, 2002.

Профиль авторов

Забияко Анна Анатольевна – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и мировой художественной культуры. Исследователь литературы и культуры дальневосточного зарубежья, версификационной поэтики лириков дальневосточного зарубежья, фронтирной специфики художественной эмигрантологии Дальнего Востока.

675028 Россия, Благовещенск, Амурская область, Игнатьевское шоссе, 21, корпус 7, ауд. 212.

www.amursu.ru

sciencia@yandex.ru

Забияко Андрей Павлович – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой религиоведения и истории, главный редактор научно-теоретического журнала «Религиоведения», заведующий Лабораторией археологии и антропологии Амурского государственного университета, ведущий научный сотрудник Института археологии и этнографии СО РАН. Исследователь истории религий и культуры, этнокультурного взаимодействия русских и китайцев.

675028 Россия, Благовещенск, Амурская область, Игнатьевское шоссе, 21, корпус 7, ауд. 107.

www.amursu.ru

sciencia@yandex.ru

«Субъективный» метод Ю. Айхенвальда и критическая концепция В. Набокова

J. Ajhenvald's «Subjective» Method and V. Nabokov's Critical Concept.

АЛЛА ВЛАДИМИРОВНА ЗЛОЧЕВСКАЯ, Россия, Москва

Abstract: The article analyses the correlation of methods of literary critique by J. Ajhenvald and V. Nabokov.

Keywords: V. Nabokov – J. Aichenwald – literary criticism – Russian literature.

«Душевную приязнь, чувство душевного удобства возбуждали во мне очень немногие из моих собратьев» [Набоков 2003: 316], – так охарактеризовал в «Других берегах» В. Набоков свои отношения с представителями русской эмиграции. Юлий Айхенвальд – одно из редких исключений из общего правила. «Я хорошо знал Айхенвальда, – продолжал Набоков, – человека мягкой души и твердых правил, которого я уважал как критика, терзавшего Брюсовых и Горьких в прошлом» [Набоков 2003: 318].

Однако для современного исследователя очевидно, что переклички и даже совпадения во взглядах между Набоковым-критиком и Ю. Айхенвальдом далеко не исчерпывались их общей нелюбовью к кумирам русской «левой» интеллигенции – таким как В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский и другие. Критико-эстетическая стратегия Набокова имеет много принципиально важных «общих точек» с позицией Ю. Айхенвальда.

Здесь, правда, следует иметь в виду одну особенность мышления Набокова: он обладал удивительным даром повторять «чужое» как свое. Скажем точнее: он обладал даром, пропустив «чужие» идеи сквозь горнило своей индивидуальности художника и критика, сделать их «своими». Так и многие идеи Ю. Айхенвальда, став набоковскими, обрели новое качество.

Прежде всего, конечно, «общей платформой» двух критиков была их оппозиция реалистической концепции искусства и методу «реальной критики». Критики и ими воспитанные читатели, желающие видеть в произведении искусства *отражение* «жизни действительной»,

– неизменный адресат полемической агрессии Набокова-Сирина. «Литература – это выдумка, – утверждал он. – Вымысел есть вымысел. Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду» [Набоков 1998а: 28].

И здесь Набоков нашел в лице Ю. Айхенвальда бесспорного союзника. Мысль о том, что невозможно изображать в искусстве жизнь «как она есть на самом деле», высказал еще Ф. М. Достоевский. Айхенвальд развил ее в своих работах. «Психическое начало, – писал он, – не порождение, а, наоборот, создатель жизни <...> и художество, в частности литература, представляет собою вовсе не отражение, или, как нередко говорится, зеркало действительности <...> рабская работа зеркала человеку вообще не свойственна. Зеркало покорно и пассивно. Безмолвное зрительное эхо вещей, предел послушания, оно только воспринимает и уже этим одним совершенно противоположно нашей действительности. Создание последней, литература, поэтому далеко не отражение. Она творит жизнь, а не отражает ее. Литература упреждает действительность; слово раньше дела <...>» [Айхенвальд 1994: 20].

Такое, *антиреалистическое* понимание искусства предполагало и новые принципы критического анализа. Методу «реальной критики» Ю. Айхенвальд противопоставил *субъективно-импрессионистический* метод. В нем возродилась шеллингянско-гегельянская эстетическая линия в русской литературной критике, фактически прерванная на Ап. Григорьеве – одного из ведущих сотрудников журнала «Время», издававшегося братьями М. и Ф. Достоевскими. В работах Ю. Айхенвальда была развита шеллингянская в своей основе мысль Ап. Григорьева о том, что творчество есть *органический процесс*, и именно «бессознательность придает произведениям творчества их неисследимую глубину» [Григорьев Ап. 1980: 113], ибо истинный художник интуитивно прзревает *сущность* явлений. «Момент бессознательного присущ каждому творчеству и составляет его душу» [Айхенвальд 1994: 24], – таков программный тезис *субъективного* метода.

Эстетика Набокова очевидно коррелирует с *субъективной* критикой Айхенвальда – прежде всего в вопросе о роли творческой личности в искусстве. «В художественной литературе центр и корень – иррациональная сила талантливой личности, – писал Ю. Айхенвальд. – Самое реальное и несомненное, с чем здесь можно иметь дело, – это писатель (т. е. его писания). Только он – факт. Все другое сомнительно. Нет направлений: есть писатели. Это значит: сколько писателей, столько направлений, и каждый в своей сути определяется самими собою. Нет общества: есть личности. Это значит: все общее и общественное

в конечном счете определяется личностями. А в основе каждой из них лежит та душевная субстанция, которая все объясняет, сама необъяснимая, которая служит ключом ко всему, сама же роковым образом и навсегда остается замкнутой для нашего познания, являет собою гносеологическую тайну. В сфере искусства к этой субстанции, к личности художника, и сходятся все нити изучения» [Айхенвальд 1994: 21].

Свою критическую концепцию автор «Силуэтов русских писателей» полемически ориентировал по отношению к ведущим направлениям современной ему литературоведческой мысли: и против исторической школы А. Веселовского, а также его последователей – представителей школы культурно-исторической [Е. Ляцкий, Н. Котляревский и др.], и против психологической школы Д. Овсянко-Куликовского и других.

Различным теориям внешней детерминированности творческого процесса Ю. Айхенвальд противопоставил концепцию экзистенциальной ценности личности писателя как единственной и внешне ничем не детерминированной первопричины творчества. «Это он – виновник своих произведений, а не его эпоха. Он не продукт nichей, как ничьим продуктом не служит никакая личность <...> Художник <...> не во власти чужого, – утверждал он. – Напротив, нигде в такой степени не является он самим собою, как в своей творческой работе <...> В ней-то он как раз и возвращается от общего к личному, к самому себе <...> вполне естественно рассматривать автора-художника, его сущность, вне времени и пространства <...> не обстоятельства времени и места, не история определяют писателя: он самоопределяется. Найти причины для его самобытности, вывести ее из условий среды невозможно. Как тщательно мы ни вычисляли бы разнородные влияния, идущие на него, как много бы ни вычитывали мы чужого из его личности, мы все равно в конце концов натолкнемся *на него самого*, на его самочинность, <...> – то неразложимое и последнее ядро, в котором – вся суть, которое не может быть выведено ниоткуда» [Айхенвальд 1994: 18–20]. Поэтому необходимо «при исследовании художественной словесности обращать внимание главное и особенное внимание на тот неизбежный и самоочевидный, на тот бесспорный фактор литературы, каким является сам писатель, т. е. его творческая индивидуальность. Важен прежде всего и после всего он сам» [Айхенвальд 1994: 18–19].

Все это Набокову, бесспорно, не только в высшей степени близко, но сам он, его феномен *писателя*, являет собой едва ли не самой яркий пример творческой личности, ничем извне не детерминированной – ни общественно-политической ситуацией, ни своей эпохой или хотя бы временем, ни обстоятельствами личной «биографии».

Переключки, а то и прямые совпадения во взглядах на искусство между В. Сириным и Ю. Айхенвальдом настолько многочисленны и существенны, что сама собой напрашивается мысль о *влиянии* последнего на критическую концепцию Набокова. Однако, как нам представляется, формулировка о *корреляции* взглядов более точна. и вот почему.

Очевидно, что мысли Ю. Айхенвальда об экзистенциальной ценности творческой личности автора – не что иное, как предельное выражение мироощущения любого писателя с ярко выраженной индивидуалистической позицией, в социально-политическом плане неангажированного.

А потому у такого художника, как Набоков, аналогичная позиция могла и должна была возникнуть самостоятельно, независимо от точки зрения того или иного критика. В других же вопросах – о роли *бессознательного* в творческом процессе, об *имманентном методе* анализа литературного наследия писателя, об отношениях сотворчества между *автором и читателем*, о роли критика в литературном процессе – позиции Набокова и Ю. Айхенвальда обнаруживают не только сродство, но и весьма существенные различия. Точнее будет говорить о некоей синхронности в мышлении и во взглядах между Набоковым и Ю. Айхенвальдом.

Критический метод Ю. Айхенвальда – метод *субъективного импрессионизма* – не лишен принципиальных издержек. Так критик писал: «Вообще, нередко забывают, что писатель – это не определенный, эмпирический человек и не словесный текст, что *Пушкин* – это не Александр Сергеевич и не ряд белых страниц с черными строками: писатель – дух, его бытие идеально и неосвязаемо; писатель – явление спиритуалистического порядка, целый мир своих и наших ощущений, мыслей, образов, картин и звуков» [Айхенвальд 1994: 26]. Мысль, в существе своем, верная. Но какая тогда отводится роль не только *критику*, но и просто *читателю* в процессе постижения произведения? Ведь если «писатель – дух, его бытие идеально и неосвязаемо, а писатель – явление спиритуалистического порядка», то ясно, что не только постичь его во всей полноте невозможно (что, разумеется, справедливо), но и бытие его вообще недостижимо для восприятия извне.

Совершенно очевидно, что при таком понимании искусства *критик* – фигура в литературном процессе абсолютно лишняя. Или, напротив, главная – в том смысле, что его права на сколь угодно вольные интерпретации художественного произведения оказываются беспредельны. Парадокс, но *критик-импрессионист*, точно так же, как его антагонист – *реальный критик*, неизбежно приходит к игнорированию воли автора.

Ю. Айхенвальд пытается, правда, хотя бы отчасти ограничить и упорядочить беспределность своего критического *импрессионизма*. «Импрессионизм, – пишет он, – должен быть искренен и добросовестен – иначе он теряет весь свой смысл. Не только писать, но и читать надо честно» [Айхенвальд 1994: 26]. Понятно, однако, что *добросовестность*, *честность* и *искренность* – понятия столь же неопределенные, сколь и ни к чему не обязывающие.

Единственное реальное ограничение, возможное для исследователя и интерпретатора литературы, – это, конечно, сам *текст* художественного произведения, тот самый «ряд белых страниц с черными строками», к которому критик-импрессионист относился с пренебрежительным высокомерием, малооправданным. Да, безусловно, *сам Пушкин* – нам неведом, как неведом он был и есть ни ему самому и никому из людей. Но, скажем откровенно, он нам и не слишком интересен, хотя бы потому, что *Пушкин* интересен нам как творец художественных произведений, а следовательно, нам интересны сами эти произведения, а не *спиритуалистический дух*, их создавший. Во всяком случае, стремление постичь непостижимое благородно и возвышенно, но бесперспективно, по определению.

Набоков, формулируя свое понимание правильного отношения к эстетическому феномену, уравнивает *субъективно-импрессионистический* метод Ю. Айхенвальда, его тезисы о *бессознательном* и *иррациональном* как доминантах процесса чтения-сотворения литературного сочинения – формалистическим принципом научно-конкретного прочтения художественного текста. «Для читателя, – подчеркивал Набоков, – больше всего подходит сочетание художественного склада с научным. Неумеренный художественный пыл внесет излишнюю субъективность в отношение к книге, холодная научная рассудочность остудит жар интуиции. Но если <...> читатель совершенно лишен страстности и терпения – страстности художника и терпения ученого, – он едва ли полюбит великую литературу» [Набоков 1998а: 27]. *Мудрый читатель* должен прочесть «книгу не сердцем и не столько даже умом, а позвоночником. Именно тут возникает контрольный холодок» [Набоков 1998а: 29], – эту мысль Набоков внушал своим студентам, повторяя настойчиво и неоднократно. А вместе с тем, «читая книгу, мы должны держаться слегка отрешенно, не сокращая дистанции» [Набоков 1998а: 29]. Этот последний пункт критической стратегии Набокова возник под очевидным влиянием теории «остранения» В. Шкловского.

Набоковский метод критического анализа представляет собой оригинальное соединение двух принципов – *формалистического* и *субъективного*.

Оригинален Набоков и в своей концепции взаимоотношений *писатель – читатель – критик*. Фигура последнего – критика – для него явно второстепенна, если не третьестепенна. Он стремится установить прямые, непосредственные отношения между *писателем* и *читателем*. Поэтому ключевой момент его критической стратегии – воспитание хорошего *читателя*.

Как отметила еще Н. Берберова, искусство Набокова адресовано *новому читателю*, способному к активному и сознательному игровому сотворчеству.

Однако набоковская концепция взаимоотношений между писателем и читателем парадоксальна. С одной стороны, в Интервью Би-би-си на вопрос: «*Для кого вы пишете? Для какой публики?*» – Набоков ответил: «Я не думаю, что художнику следует беспокоиться по поводу своей публики. Лучшая его публика – это человек, которого он видит каждое утро в зеркале, пока бреется. Я думаю, что публика, которую воображает художник, когда он воображает подобные вещи, – это комната, полная людей, носящих его маску» [Набоков 1997/2: 575].

Поэтика писателя рассчитана на «догадливого» читателя, то есть *читателя – alter ego автора*, который увлеченно и самозабвенно играет с сочинителем в предлагаемые игры на предлагаемых условиях, позволяя автору превратить процесс написания книги в «составление красивой задачи – составление и одновременно решение, потому что одно – зеркальное отражение другого, все зависит от того, с какой стороны смотреть» [Набоков 1997/3: 562].

В воображении Набокова сложился образ другого читателя, не просто *alter ego автора*, а того единственного и замечательного человека, который ожидает *хорошего* писателя в конце его великого пути. Эта счастливая встреча – одна из высших целей творчества. Для того чтобы она случилась, и надо воспитать себе *хорошего* читателя. Этот *хороший читатель* – лицо сочувственно резонирующее автору.

и главную задачу Набоков видел в том, чтобы привести своего читателя в состояние резонансного *сочувствия* – «не персонажам книги, но к ее автору, к радостям и тупикам его труда» [Набоков 1998b: 478].

Впервые, кажется, о том, что «*писатель и читатель – понятия соотносительные*» [Айхенвальд 1994: 26], – сказал Ю. Айхенвальд. «Один без другого действовать не может, – писал он, – и один другого определяет. Писателя создает читатель <...> В силу этой соотносительности

писатель необходимо изменчив ... соотносительность писателя и читателя <...> является объективной необходимостью, <...> отвечает самой сути искусства» [Айхенвальд 1994: 26]. С большой, правда, долей допущения можно говорить о том, что в своих теоретических построениях Ю. Айхенвальд предвосхитил основные положения *рецептивной поэтики*. Весьма продуктивна, в контексте современных герменевтических представлений о закономерностях литературного процесса, его мысль о «безграничности» содержания художественного произведения. «Автор, – писал Ю. Айхенвальд, – дав своему замыслу конкретное воплощение, этим уже свою роль сыграл – он кончил; произведение же его, объект вечного созерцания, живет непрерывно обновляющейся жизнью, т. е. в своей бесконечной динамичности развивается, меняется, растет и, преломляясь через все новые и новые восприятия, без числа и меры рождает все новые и новые впечатления, – другими словами, оно никогда для критика не исчерпывается и никогда не позволяет ему остановиться и завершить. Ток впечатления беспредель» [Айхенвальд 1994: 27]. и в этом смысле: «Творение больше своего творца» [Айхенвальд 1994: 27].

Ю. Айхенвальд, по существу, предвосхищает современные представления о бесконечности процесса рецепции художественного произведения, когда пишет: «Писателя никогда нельзя прочитать до конца, так как писатель конца не имеет <...> Истинный поэт неисчерпаем, и потому он всегда для нас – новый <...> мы оттого должны перечитывать его всю жизнь, и оттого будет он неустанно раскрывать перед нами все другие и другие, часто неожиданные горизонты, что ведь изменяется и растет наша читательская душа. В своей эволюции осуществляет она и эволюцию художника, обнаруживает его бездонность» [Айхенвальд 1994: 25–26].

Какова, по Набокову, роль критика в процессе интерпретации художественного произведения? Она не первостепенна – это очевидно. В вопросе о роли критика Набоков ближе всего Л. Толстому, который писал: «Для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в худож[ественном] произвед[ении] и постоянно бы руководили читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений ...» [Толстой/18: 784–785]. Эту мысль, высказанную творцом «Анны Карениной» в известном письме Н. Н. Страхову, следует признать «зерном» основных принципов литературной критики «формальной школы». Набоков реализовал задачу, предложенную Толстым и унаследованную от него

формалистами. С поистине научной скрупулезностью автор лекций о Гоголе, Чехове, Джейн Остин, Диккенсе, Флобере, Кафке и других прослеживает развитие и контрапунктное пересечение различных тем, мотивов в анализируемых текстах, вплетение *деталей* в их структуру. Только через анализ этих *сцеплений*, по убеждению Набокова, следует подходить к пониманию «смысла» произведений.

С другой стороны, в своих Лекциях и эссе Набоков, по существу, реализует принципы *имманентного метода* изучения литературного произведения, сформулированные Айхенвальдом: «исследователь художественному творению органически сопричащается и всегда держится внутри, а не вне его» [Айхенвальд 1994: 24]. и здесь вновь было бы весьма заманчиво говорить о *влиянии* критического метода Айхенвальда на Набокова-Сирина. Очевидно, однако, что генезис *имманентного метода* восходит к известному тезису Пушкина (чрезвычайно понравившемуся всем художникам) о том, что «писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» [Пушкин 1979/10: 96]. и поскольку оба автора, и Ю. Айхенвальд и Набоков, неизменно подчеркивали «пушкинский» генезис своей критической концепции, то и здесь в точном смысле следует говорить о *корреляции* взглядов.

Критико-эстетическая концепция Набокова-Сирина представляет собой во многих отношениях явление уникальное. Так же, как сочинитель Набоков в своем творчестве, так и Набоков – литературный критик, синтезировал различные эстетические тенденции и историко-культурные традиции [Злочевская: 2001]. и одной из важнейших составляющих его критической концепции были идеи Юлия Айхенвальда.

Использованная литература

- АЙХЕНВАЛЬД, Ю (1994): АЙХЕНВАЛЬД, Ю. *Силуэты русских писателей*. Москва: «Республика».
- ГРИГОРЬЕВ, АП. (1980): ГРИГОРЬЕВ, АП. О правде и искренности в искусстве. In: ГРИГОРЬЕВ, АП. *Эстетика и критика*. Москва: «Искусство».
- ЗЛОЧЕВСКАЯ, А. В. (2001): ЗЛОЧЕВСКАЯ, А. В. Влияние идей русской литературной критики XIX – XX вв. на эстетическую концепцию Владимира Набокова. *Филологические науки*, №3, 2001, с. 3–12.
- НАБОКОВ, В. В. (1997): НАБОКОВ, В. В. *Собрание сочинений американского периода в 5 томах*. Санкт-Петербург: «Симпозиум».
- НАБОКОВ, В. В. (2003): НАБОКОВ, В. В. *Собрание сочинений русского периода в 5 томах*. Т. V. Санкт-Петербург: «Симпозиум».
- НАБОКОВ, В. В. (1998а): НАБОКОВ, В. В. О хороших читателях и хороших писателях. In: Набоков В. В. *Лекции по зарубежной литературе*. Москва: «Независимая газета».

- НАБОКОВ, В. В. (1998b): НАБОКОВ, В. В. L'Envoi. In: Набоков В. В. *Лекции по зарубежной литературе*. Москва: «Независимая газета».
- ПУШКИН, А. С. (1979): ПУШКИН, А. С. *Полн. собр. соч.*: В 10 т. Ленинград: «Наука».
- ТОЛСТОЙ, Л. Н. (1984): ТОЛСТОЙ, Л. Н. *Собр. соч.*: В 22 т. Москва: «Художественная литература».

Профиль автора

Доктор филологических наук А. В. Злочевская. Старший научный сотрудник научно-исследовательской Лаборатории «Русская литература в современном мире» филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Автор монографии «Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века» (М., 2002), в соавторстве с коллективом – учебника «История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.). М., 2011», а также многочисленных публикаций по вопросам русской литературы XIX – XX вв. и современной чешской и словацкой русистики. Сфера научных интересов: поэтика русской литературы XIX – XX вв., углубленно – Ф. М. Достоевский, В. Набоков, М. Булгаков.

RU-119899, Москва, Ленинские горы, МГУ им. М. В. Ломоносова, уч. корп. 1, Филологический факультет, НИЛ «Русская литература в современном мире», комн. 961.

E-mail: zlocevskaya@mail.ru.

Образ России и Америки в творчестве Юрия Дружникова

The Picture of Russia and America in the works of Yuri Druzhnikov

АЛЕКСАНДРА ЗЫВЭРТ, Польша, Познань

Abstract: The analysis of Yuri Druzhnikov's writings allows us to conclude that with time the evaluation of Russia has not changed significantly (despite the changes of political systems it has never been approved of by the author), whereas the picture of America has undergone some serious modifications. The initial picture was narrow, idealized and subjective, but in the course of years it has become wider, in-depth and objective. In his last novel Druzhnikov claims that in spite of historical and cultural changes both societies (Russian and American) have developed a utopian type of an individual who is incapable of functioning outside the system.

Keywords: Yuri Druzhnikov – Russia – America – emigration – utopia.

Россия и Америка занимали значительное место на протяжении всего творчества Юрия Дружникова (1933–2008). Один из известнейших писателей-«шестидесятников», автор всем известных произведений как *Донощик 001*, или *Вознесение Павлика Морозова* (1987), или *Русские мифы* (1995) дебютировал текстами для детей. Очень быстро, однако, он начал диссидентскую деятельность (в том числе и сотрудничество с зарубежной прессой) и в результате «С 1976 по 1991 год по решению властей Дружников исчез из литературы» [Суханек 2001]¹. Травля Дружникова продолжалась вплоть до 1987 года, когда в результате международного скандала, власти разрешили ему уехать из СССР².

Ключом к проблеме специфики творчества Дружникова являются слова самого автора, который в свое время сказал: «У меня [...] опытов три: советский, антисоветский и американский – почти гармонично уживаются вместе» [Дружников 2000]. «Советскость» – это, как верно подчеркивает Лев Аннинский, для Дружникова тотальный миф,

¹ Процесс исключения писателя из Союза Писателей СССР описан в эссе *Ликвидация писателя № 8552*

² Шире на эту тему см. *Исповедь самиздатчика, или я пишу для XXI века. С Юрием Дружниковым беседовала Веслава Ольбрых*, <http://www.druzhnikov.com/text/besed/3.html> (27.07.2015)

система отсчета, в которой невозможно ничего одобрить. Хорошим примером художественной реализации данной точки зрения является самый известный роман Дружникова – *Ангелы на кончике иглы* (1969–1976) – «анатомия тотальной выморочности», в которой «все крутится вокруг пустоты, все возникает из ничего и оборачивается ничем» [Аннинский 1999]. Эта мрачная вивисекция журналистской среды эпохи брежневизма указывает на значение и роль лжи в советской жизни (особенно в контексте проблемы, появляющейся в результате постоянного идеологического нажима официальной пропаганды, модификации человеческой натуры).

Аналогичные выводы приносит книга *Русские мифы*, в которой писатель, прослеживая историю со времен Пушкина (эссе *113-я любовь поэта*) по современность, явится как последовательный и непримиримый преследователь, искусно создаваемых советскими пропагандистами, т.н. красных мифов. Автор убедительно доказывает, что в результате процесса всеобщей фальсификации истории появился не только миф о жизни знаменитых писателей и поэтов давних эпох (Пушкин, Гоголь), но и современных авторов – Хлебников, Трифионов. Особого внимания заслуживает анализ (невероятно полезного, как позже оказалось, в формировании мировоззрения молодого поколения) мифа о герое молодежи, «образцовом пионере» Павлике Морозове. Официально Павлик функционировал в общественном сознании как идеальный наглядный пример безоговорочной любви к родине, любви во имя которой он способен посвятить даже свою семью. Исходя из героического мифа, Дружников раскрывает не только масштаб настоящей семейной трагедии. Показывая процесс сознательной манипуляции фактами, он в конечном счете выдвигает на первый план суть советской нравственности, заключающейся помимо всего прочего, в восприятии практики доноительства как общественной обязанности, добродетели, достойной похвалы.

В первом, советском периоде творчества, автор, в силу обстоятельств, особо не сосредоточивает своего внимания ни на Америке, ни вообще на Западе. Позже лишь вспоминает, что до выезда из СССР образ Америки был у него (и, как правило, у многих жителей Советского Союза) глубоко идеализированным. По сравнению с серой и тяжелой по многим причинам, советской повседневностью, жизнь за океаном казалась раем на земле³. и чем больше советская пропаганда

³ Шире см. MALSKA A. (2003): *Obraz Ameryki w prozie Jurija Drużnikowa* In: A. Dudek (eds.) *Картина мира и человека в литературе и мысли русской эмиграции. Obraz*

подчеркивала всевозможные недостатки капитализма («Веками вдалбливалось в русское обывательское сознание, что заграница есть нечто проклятое Богом, ад» [Дружников 1998: 90]), тем более это убеждение укреплялось в народе.

Приезд в Америку и необходимость адаптироваться к новому образу жизни привел к модификации авторского воображения об этой стране. Хотя Америка как реальность во многом отличалась от, складывающихся в условиях восточной тоталитарной страны, видений, писатель подчеркивает значение демократии и факт мирного сосуществования в рамках одного общества разных взглядов и мировоззрений⁴. В этом контексте Дружникова интересует и место русских эмигрантов в США. Примером может служить микророман *Виза в позавчера* (1997) – история эмигранта, Олега Немца, главным «преступлением» которого была фамилия и который лишь вне России мог наконец почувствовать себя как дома.

Произведение, построенное в форме микроромана рассказывает историю двух эвакуаций героя: сначала когда он был еще семилетним мальчишкой, с матерью и сестрой убежал перед от фашистов, после чего (уже как взрослый человек, муж и отец) – от своих на Запад. После почти пятидесяти лет скитаний герой возвращается в родную Москву, чтобы найти следы, потерявшегося, по официальным сведениям, во время войны, отца. Очутившись в родном городе, Немец начинает путешествие в далекое прошлое. Остановками на этом пути являются, конкретизированные в лицах, запахах и отдельных эпизодах, воспоминания. Из них постепенно строится история человека, детство которого окончилось 22 июня 1941 года.

Наделяя героя значащей фамилией, автор обращает внимание как на проблему народных стереотипов (с особым учетом тех, которые усилились после фашистской оккупации), так и, вытекающей в значительной степени внутренней деформации, специфики функционирования советского общества. Итак оказывается, что даже окончание войны не прекращает, а наоборот – усиливает травлю семьи Немцев. После возвращения в Москву им предстояло пройти через перейти настоящий бюрократический ад, а потом снова переселиться. Мать Олега говорит:

świata i człowieka w literaturze i myśli emigracyjnej. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. с. 379–380.

⁴ Больше на эту тему см. Ю. Дружников, *Предпоследние моды века* In: его же, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 6. Baltimore 1998, с. 136.

«– Заставляют второй раз эвакуироваться, – сказала мать с отчаянием. – То немцы были виноваты, а теперь потому, что мы сами Немцы» [Дружников 1997].

Поскольку вторичное переселение тоже не приносит ожидаемых результатов, после нескольких лет Олег (на этот раз под влиянием жены) решается окончательно покинуть страну своего рождения и уехать на Запад. Нинель, жена Олега говорит:

«Выпускают в основном евреев, но и немцев, и армян. [...] Напишем, что ты не только немец, но и еврей. А уж я с тобой кем хочешь буду» [Дружников 1997].

Как описание выезда, так и образ жизни эмигрантов свидетельствует об однозначном мировоззренческом окцидентализме Дружникова. Одобря западный стиль жизни, он одновременно явится выразителем индивидуалистического, опирающегося на западных нормах толерантности и уважения свободы личности, индивидуального подхода к жизни. Тем самым писатель строит контраст, в котором с одной стороны стоит крайне поработанный, а в результате жестокий, подозрительный, герметичный и ксенофобический советский народ, с другой как противовес – толерантное («Любая американская аудитория, как известно, жизнерадостна и доброжелательна» [Дружников 1997]) американское общество.

Американцы не только доверяют эмигрантам и дружелюбно к ним относятся, но и ценят, и награждают их таланты и умения⁵ Дружников пишет о своем герое-эмигранте: «выяснилось, что он не просто талантлив, но даже очень, ибо посредственных музыкантов в хороших оркестрах на его новой родине не держат. С тех пор он много поколесил по свету с тремя оркестрами, в которых пришлось работать, но никто никогда ни в одной стране, кроме той, первой, не смеялся над Олегом Немцем, что у него такая фамилия» [Дружников 1997].

Спустя одиннадцать лет, в своем последнем романе *Первый день оставшейся жизни* (2008), Дружников смотрит шире, внимательнее и объективнее, в результате чего его обобщения выходят на более высокий уровень. В романе появляется образ России и Америки – это главным образом результат социологических наблюдений автора. Также как и другой представитель третьей волны русской эмиграции, Александр

⁵ Необходимо подчеркнуть, что Дружников, несмотря на мнения обобщающего характера, анализирует эту проблему исключительно в контексте отношения США к эмигрантам из СССР. Поэтому эти высказывания нельзя затем воспринимать как мнение автора об эмигрантах вообще.

Зиновьев, Дружников анализирует функционирующие в общественном сознании, стереотипы и воображения об обеих странах и их жителях.

Думая о России, автор считает ее страной живущей мифами, обреченной метаться в замкнутом кругу иллюзорной сверхдействительности:

«В России прошлое никогда не становится историей, оно, как одежда, вдруг опять входит в обиход, вокруг него начинается свистопляска, людей убеждают затянуть ремни, жертвовать всем ради мертвых лозунгов, и нет этому конца. Мы, русские, не живем сегодня, мы всегда живем вчера или завтра» [Дружников 2008: 23].

Ядром специфики русского народа является «загадочная русская душа: самая непоследовательная в своей нелепости, самая целеустремленная, хотя понятия не имеет, где цель, самая преданная тому, чего никогда не было или давно нет» [Дружников 2008: 419]. Поэтому Россия обречена вечно безуспешно блуждать в поисках самоидентификации. По этому поводу автор пишет:

«Приходил для России первый нормальный день, но она не замечала и каждый раз оказывалась к оставшейся жизни не готова, – не в силах отказаться от фетишей, от вековых мифов, от вождей на стенах и в бронзе, от звезд в бриллиантах, прикрывающих нищету» [Дружников 2008: 419].

Дружников не сомневается – никакие, даже фундаментальные с точки зрения политики, перемены ни в малейшей степени не повлияли на причину «проклятых проблем» – извечной болезни души этого народа.

На первый взгляд несколько иначе дело обстоит с русскими эмигрантами. Дружников разделяет их на две основные группы: старых, покинувших родину по политическим причинам, и новых уезжающих из России по экономическим причинам. Если «старые» помнят о стране своего рождения и стараются сохранить культурную память, то «новые» – нет. Последние способны молниеносно влиться в местное общество и считать его своим⁶. В этом контексте интересным явлением является своеобразная языковая экспансивность русских эмигрантов в США. Примером может служить фрагмент, в котором автор описывает современный Сан-Франциско. Живущие в нем русские внешне ничем не отличаются от других его жителей, но одновременно их родной язык всем знаком. В этом плане характерен следующий эпизод: Действие происходит в городском трамвае, в котором едут среди

⁶ Проблемы эволюции образа Америки см. напр. SUCHANEK L. (2007): *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Drużnikowa*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

прочих типичный сан-францисский панк и две девушки. «Стоявшая возле кабины вагоновожатого девица, сказала подружке по-русски:

– Интересно, а лобок у него так же побрит?

Панк посмотрел на девицу и по-русски спросил:

– Показать?

Вторая девица приснула от смеха и громким шёпотом ответила:

– Сто раз тебе говорила, осторожней! В нашем Сан-Франциско, кроме разве что вон той китайки, все остальные понимают по-русски.

Трамвай затормозил на остановке. Неопределенного возраста китаянка встала, чтобы выйти, и гордо сообщила:

– Китаица говорита русаки» [Дружников 2008: 31]

В приведенном фрагменте ключевое значение в контексте его идейного содержания имеет не внешность и поведение героев, а их восприятие окружающей действительности. Слова «в нашем Сан-Франциско», с одной стороны однозначно указывают на отсутствие процесса внутренней качественной перемены молодых эмигрантов, с другой – являются примером явления «налаживания диалога культур на самых разных уровнях» [Звонарева 2013: 46].

Смотря на американцев, Дружников склонен одобрять некоторые выводы Александра Зиновьева, но не проявляет такого радикализма как он. По Зиновьеву познавательным знаком западного общества был крайний прагматизм и расчетливость, а главной целью – стремление к как можно более высокому стандарту жизни, а не свобода личности. А если учесть существование глубоких внутренних общественных контрастов вытекающее из них явление «материализации души» (т. е. предметный подход к человеку), то Запад не явится как альтернатива «коммунистическому раю».

Дружников проводит свой анализ менее эмоционально. Согласно своему мнению, высказанному уже несколько лет назад, что Америка – это не рай на земле, а просто страна, в которой он сейчас живет и считает своей родиной⁷, писатель видит в жителях США и положительные черты (откровенность, непосредственность, доброжелательность), и отрицательные (эмоциональное убожество, поверхностность, равнодушие). Подобно Зиновьеву, он готов согласиться, что заурядный американец высказался за «иметь» и отождестил это с «быть» [Suchanek 2007: 268]. В результате оказывается, что погоня за высоким стандартом жизни привела к появлению отрицательных системных явлений таких

⁷ Шире см. ЛУКШИЧ, И. (2001): *Эмиграция: сладкие и горькие пиллюли* In: «Литературный европеец» № 37, <http://lebed.com/2001/art2584.htm> (26.07.2015).

как: жизненная несамостоятельность, лень, или отсутствие умственной спекулятивности, которые хорошо видны хотя бы в, доведенной до абсурда (а наиболее ярко демонстрируемой на уровне общественных взаимоотношений женщин и мужчин), политической корректности. Вот что пишет на этот счет Дружников:

«Сексуальные притязания – штука нынче опасная, разделяющая два пола занавесом из бумажных инструкций по правильному поведению на службе. В отношениях необходима постоянная самоцензура. В лифте вдвоем с незнакомой женщиной страшно ехать. Вдруг она сумасшедшая и сейчас закричит? Ведь вы уже оскорбили ее тем, что пропустили вперед» [Дружников 2008: 122]

Те же нормы применимы к любой ситуации, даже во время непринужденного разговора. Примером может служить фрагмент, в котором писатель описывает диалог между агентом ФБР, Фоксом и рассказчиком о Николь Риверс. Когда Фокс определяет ее словом «хорошенькая», его собеседник сразу автоматически реагирует:

«Ого! ФБР этого слова не боится? Лихо для официального служащего! Слово «хорошенькая» к американкам приклеивать опасно. Сие значит, вы намекаете, что она женщина, то есть не мужчина. А теперь это – политически некорректно, оскорбительно и может быть понято, как сексуальное притязание» [Дружников 2008: 122]

Эти черты непосредственно влияют на действительный образ жизни в США. Поскольку его жители ориентируются на соблюдение правовых норм, а не моральных правил (например, можно многократно вступать в брак и столько же разводиться), то их страна лишь с виду явится как оазис вечного счастья и свободы, значение которой подчеркивают на каждом шагу. Подтверждением подобной установки являются слова Аполлона, который констатирует: «колючую проволоку я обожаю [...] Она сделала США цивилизованной страной» [Дружников 2008: 277].

Объективизируя образ двух наций, писатель доказывает, что обе они функционируют на базе удивительно прочного соединения глубоких внутренних противоречий. В конечном счете это приводит к ситуации в которой, несмотря на ощущаемые даже на первый взгляд различия, обе они формировали утопический тип личности, способный функционировать лишь в условиях полной интеграции с системой. Как русским, так и американцам необходим кто-то или что-то, что не только упорядочит их жизнь, но и будет в состоянии принять за эту жизнь полную ответственность. В намеченном контексте результатом сопоставления образов двух империй может быть лишь образ двух вариантов развития того же явления.

Подытоживая, на основании беглых заметок на полях творчества Юрия Дружникова можно прийти к выводу, что если образ России с ходом времени не подвергается качественным изменениям, то образ Америки – напротив. Первоначально идеалистический – узкий и глубоко субъективный, со временем он медленно, но последовательно становится все более широким и многоаспектным, стремящимся в конечном итоге к объективности.

Использованная литература

- АННИНСКИЙ, Л. (1999): *Два конца иглы (о прозе Юрия Дружникова)*, <http://www.druzhnikov.com/text/kritik/2.html> (27.07.2015).
- ДРУЖНИКОВ, Ю. (1998): Ад, рай и колючая проволока. Исторический аспект тюремного мышления. In: его же, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 6., Baltimore.
- ДРУЖНИКОВ, Ю. (1997): *Виза в позавчера*, <http://www.druzhnikov.com/text/roman/viza/11.html> (21.07.2015).
- ДРУЖНИКОВ, Ю. (2008): *Первый день оставшейся жизни. Роман*. Москва: Издательский дом «ПоРог».
- ДРУЖНИКОВ, Ю. (2000): *Роман как катарсис. Ответы Юрия Дружникова на вопросы участников «круглого стола» «Кризис или метаморфозы: судьба романа на рубеже веков»*, Варшава, <http://www.druzhnikov.com/text/besed/7.html> (21.07.2015).
- ЗВОНАРЕВА, Л. (2013): «Мысль семейная» в прозе Юрия Дружникова. In: L. Suchanek (eds.) *Jurij Drużnikow i emigracja rosyjska*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, с. 43–50.
- ЛУКШИЧ, И. (2001): *Эмиграция: сладкие и горькие пилюли* In: «Литературный европеец» № 37, <http://lebed.com/2001/art2584.htm> (26.07.2015).
- ОЛЬБРЫХ, В. (1999): *Исповедь самиздатчика, или я пишу для XXI века. С Юрием Дружниковым беседовала Веслава Ольбрых*, <http://www.druzhnikov.com/text/besed/3.html> (27.07.2015).
- СУХАНЕК, Л. (2001): *Юрий Дружников в поисках ангелов*, <http://www.druzhnikov.com/text/kritik/3.html> (27.07.2015).
- MALSKA, A. (2003): *Obraz Ameryki w prozie Jurija Drużnikowa* In: A. Dudek (eds.) *Картина мира и человека в литературе и мысли русской эмиграции. Obraz świata i człowieka w literaturze i myśli emigracyjnej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SUCHANEK, L. (1999): *Homo sovieticus, świetlana przyszłość, gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SUCHANEK, L. (2007): *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Drużnikowa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Профиль автора

Александра Зыверт, доктор филологических наук
Университет им. А. Мицкевича, Институт русской филологии, Познань, Польша.
Автор книг «Романы Бориса Пильняка 20-х годов», «Писательство Владимира

Войновича» и статей посвященных между другими творчеству таких писателей как: Владимир Сорокин, Виктор Пелевин, Сергей Лукьяненко и Анна Старобинец

Instytut Filologii Rosyjskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
azywert@amu.edu.pl

Журналистская деятельность А. Куприна в эмиграции

Journalism A. Kuprin in exile

Н. Н. КОЗНОВА, Россия, Санкт-Петербург

Abstract: The article is devoted to the study of journalistic heritage A. I. Kuprin. The author pays special attention to the genre specificity of the materials published writer in the émigré periodicals 1920–1930-ies. As a result of text analysis becomes evident desire Kuprin-publicist to the bright shaped identifying author's position in selected them artistic and journalistic genres: satirical pamphlet, an essay. Choice of genres due to historic moment, contains political undertones, stressed the social importance of the content.

Keywords: Kuprin – Non-fiction – genre – poetics – pamphlet – feuilletton – portrait – essay – author's position.

Александр Иванович Куприн хорошо известен русскому и зарубежному читателю как писатель, но его журналистская деятельность до сих пор остается малоизученной. Вместе с тем общеизвестен факт прихода Куприна в большую литературу через журналистику. С 1890-х годов он сотрудничал с газетами «Киевское слово», «Киевлянин», «Жизнь и искусство» и на протяжении всей жизни был тесно связан с публицистикой, работая в таких печатных изданиях как «Приневский край», «Сегодня», «Свободная Россия», «Русское время», «Русская газета», «Новая русская жизнь», «Возрождение», «Отечество» и др.

Одна из причин малой изученности эмигрантской публицистики А. И. Куприна заключается в том, что большая ее часть была представлена на страницах периодических изданий Русского зарубежья и до конца прошлого века не была доступна почитателям его таланта. Попытка собрать под одной обложкой публицистическое наследие Куприна эмигрантского периода была предпринята в 2006 г. О. С. Фигурновой в книге «Хроника событий глазами белого офицера, писателя, журналиста. 1919–1934». В ней представлены почти две сотни текстов, написанные в 1919–1933 гг. для русской прессы Эстонии, Финляндии, Латвии и Франции, в последствие не переиздававшиеся. Для продолжения исследования публицистических опытов А. И. Куприна, необходимо, на

наш взгляд, провести их жанровую дифференциацию, выявить структурные особенности текстов, изучить авторские цели и задачи.

Все произведения А. И. Куприна, включенные в вышеназванную книгу, разделены составителем на две части. В первой — собраны художественные и художественно-публицистические произведения: рассказы, очерки, воспоминания, зарисовки. Во второй — публицистические и литературно-критические опыты. В рамках данной статьи мы остановимся только на некоторых группах публицистических текстов и, прежде всего, обратимся к рассмотрению жанровой специфики представленных материалов. По мнению М. М. Бахтина, именно жанр, тесно связан с такими важными элементами произведения как «тематическое содержание», «стиль (т.е. отбор словарных, фразеологических и грамматических средств языка)» и «композиционное построение» [Бахтин 1986: 128].

Публицистика А. И. Куприна эмигрантского периода представлена разнообразными жанрами: очерк, статья, фельетон, памфлет, интервью. Однако проведенный анализ публицистических текстов 1919–1933 гг. доказывает неравномерность обращения писателя к тем или иным жанрам. Так, в первые послереволюционные годы пальма первенства отдается памфлетам, фельетонам и политическим портретам. Во второй половине 1920-х гг. преобладают статьи и очерки историко-биографического характера, а в 1930-е годы — интервью.

Причину популярности памфлета и фельетона, думается, нужно искать в мировоззренческой позиции писателя. С первых дней Октябрьского переворота Куприн — непримиримый борец с большевизмом, ставшим для него синонимом общественного зла. Выбрав своим главным оружием слово, писатель был уверен в том, что зло в любых его проявлениях нужно находить, разоблачать, подвергать осмеянию и сарказму, тем самым освобождая сознание сограждан от страха перед реальной действительностью, настраивая их на необходимость всеобщего сопротивления большевизму и коммунизму.

Памфлет именно тот жанр, который содержит в себе социально-обличительное начало. Он подчинен решению злободневных вопросов, полемичен, динамичен. Сопоставление противоположных точек зрения в памфлете дает автору возможность увидеть общественную проблему объемно, выпукло. Характерными признаками данного жанра являются также драматизм, конфликтность, повышенная экспрессия. Не случайно французский публицист XIX в. Поль-Луи Курье называл памфлет «сочинением, полным яда», а исследователь XX столетия В. В. Ученова

памфлетную полемику назвала «жизненным нервом публицистики» [Ученова 1989: 40].

Типичные признаки памфлетного жанра встречаем и в публицистике А. И. Куприна. Например, памфлет «Хамелеоны» (1919) посвящен самому актуальному на тот момент общественно-политическому вопросу — противостоянию Красной и Белой армий в период Гражданской войны в России. В реальности, «типичности» и масштабности данного события не приходится сомневаться. Конфликтность и драматизм ситуации тоже неоспоримы. Идея противостояния заложена в композиции купринского текста, в лексико-синтаксическом оформлении фраз: «С одной стороны — родина. С другой — интернационал <...> У крестьян — армия, идущая под угрозой пулеметного расстрела во имя безумной утопии. У белых — добровольцы, отдающие жизнь и кровь во имя долга, чести, добра и совести...», — пишет Куприн [Куприн 2006: 117].

Но сатирический выпад автора направлен против тех сограждан «хамелеонов», которые «столько раз перебежали туда и сюда, столько раз меняли свою окраску» [Куприн 2006: 117]. Именно к ним обращены беспощадные уничижительные слова писателя: «Молчите! Скройтесь! Спрячьтесь! Станьте бесцветными навсегда! Засохните!» [Куприн 2006: 117].

В другом тексте-памфлете («Там», 1919) негодование и сарказм автора обращены к представителям новой власти в России, безжалостно подавляющим любое проявление свободы: «Большевики задушили насмерть печатное слово. Большевики уничтожили всю частную корреспонденцию. Ни один смелый голос не проникнет сквозь толщу стен, ограждающий тот острог, тот сумасшедший дом, ту трупарню, которая зовется Советской Республикой» [Куприн 2006: 121]. По ходу развития сюжета Куприн нагнетает драматическую ситуацию, усиливает экспрессию слова, обращаясь к библейскому мифу, цитируя очевидцев революционных событий, используя риторические вопросы, яркие тропы и фигуры. Все это делается с одной единственной целью — «потрясти общественную совесть», показав, что же действительно происходит «за шарлатанской вывеской, красиво зазывающей в коммунистический рай» [Куприн 2006: 121]. Обличение, беспощадное срывание масок, словесное уничтожение врага — все эти задачи памфлетного жанра очень импонируют авторскому видению постреволюционной России.

Фельетон как жанр во многом «смягчает острые углы», обозначенные в памфлете, превращает текст не столько в обличение, сколько в доверительную беседу с читателем. Его содержание становится объектом

для оживленных споров, публичных дискуссий, но при этом фельетон не перестает быть средством осмеяния общественного зла. В этом жанре удачно сочетаются юмор и документальная точность, стремление автора к правильным, точным обобщениям и повышенное внимание к отдельным деталям.

Все эти признаки жанра находим в купринских фельетонах «Еда» (1919) «Королевские штаны» (1920), «Египетская работа» (1920), «О хозяине и родственнике» (1924) и др. В них, используя форму диалога с читателем, автор не столько «раскрывает глаза» на правду, сколько приглашает читателя к совместному размышлению. Текст Куприна превращается в дружескую беседу, разговор «по душам», обретая не только сатирический, но и очень личный, душевный тон. Например: «Почтенные гатчинцы, вы совершенно правы! Есть очень хочется. и вам, и мне, пишущему эти строки» [Куприн 2006: 111]; «Читали ль вы поучительные анекдоты из жизни советского посла Гуковского в Ревеле? Правда, такого сборника пока еще нет. Но если бы его составить и издать, то получилась бы занимательная и высоконравственная хрестоматия для детей восьмилетнего возраста в советских школах» [Куприн 2006: 191]; «Пусть мне кто-нибудь по совести, положив одну руку на сердце, а другую, подняв к небу, ответит на следующий вопрос» [Куприн 2006: 220] и т.п.

Также для купринских фельетонов характерно повышенное внимание к детали, намеренное ее укрупнение, акцентация, что в большей степени свойственно художественной прозе. Например, в фельетоне «Еда» автор начинает разговор о тяжелом продовольственном положении в России в 1919 г., рассказывая о стягивании собственного ремня «на следующую дырочку», и при этом оптимистически утверждает: «Да будет мой дух сильнее моего тела» [Куприн 2006: 111]. Далее следуют убедительные жизненные примеры преобладания духовного или материального в человеческой жизни, и звучит ирония в адрес тех, кто, «облизываясь на походные кухни», не видит на повозках отступающей армии раненых и не представляет, что такое настоящая война, думая только о своем желудке. Убедив читателя в значимости высших духовных ценностей, Куприн завершает фельетон возвращением все к той же бытовой детали — ремню: «Я вижу, как вы вместе со мною перетягиваете ремень на вторую дырочку» [Куприн 2006: 112]. Маленькая и, казалось бы, незначительная черточка искусно подчеркивает общность проблем автора и читателей, делая пишущего близким, «своим» для широкой аудитории.

Часто Куприн прибегает к аллегории, гротеску, гиперболизации, что вполне характерно для данного жанра. Так, в фельетоне «Королевские штаны» автор вспоминает сказку Андерсена о королевском платье, размышляя о новой России: «Ну чем, подумайте, Россия — не этот самый сказочный король? Разница лишь в том, что датский король пошел на удочку шарлатанов из тщеславия, а русский — по собственному ротодействию и вследствие насилия» [Куприн 2006: 140].

Повышенная экспрессия слова также не редкость в купринских фельетонах. Эмоциональное состояние пишущего выражено восклицательными и вопросительными предложениями, риторическими вопросами, намеренно сниженной или, наоборот, возвышенной лексикой: «— Нам чтобы долой всех коммунистов и комиссаров, чтобы были советы и была бы республика, а над ней, чтобы был царь, да такой, что как он кулаком по столу треснет, то чтобы у всех в мире ноги затряслись!» [Куприн 2006: 269]. Уметь видеть общественное зло и уничтожать его, высмеивая, — главный девиз Куприна-фельетониста.

Очерк-портрет, созданный А. И. Куприным в начале 1920-х годов, нередко носит политический характер, но также не лишен памфлетных и фельетонных признаков. Правила очеркового жанра требуют от автора раскрыть в герое самое главное — показать, каким ценностям служит этот герой, в чем видит смысл своего существования [Беневольская 1983: 98]. По мнению А. А. Тertyчного, «настоящий портретный очерк возникает в результате художественного анализа личности героя, опирающегося на исследование разных ее сторон (нравственной, интеллектуальной, творческой и пр.), т.е. в результате выявления характера героя [Тertyчный 2000: 169]. Вполне закономерно, что именно этими требованиями жанра обусловлена композиция купринских очерков-портретов, напоминающих авторское исследование глубинных черт характера через внешность персонажа, а объяснение мотивов его поступков — через характер.

Например, очерк о Л. Троцком, начинается с описания живописного портрета, размещенного на стене его кабинета. Внешняя характеристика, составленная Куприным по этому портрету, имеет зоологическое начало и с первых строк вызывает неприязнь читателя: «Широкий, нависший лоб с выдвинутым вперед верхом и над ним путаное, высоко вздыбленное руно, глаза из-под стекол злобно скошены; брови сатанически вздернуты кверху, и между ними из глубокой впадины решительной прямой и высокой чертой выступает нос, который на самом конце загибается резким крючком, как клювы птиц-стервятников и т.д.» [Куприн 2006: 132].

Некоторые черты в портрете Л. Троцкого, представленного А. И. Куприным, укрупнены, заострены, порождают ощущение мистического ужаса и обнаруживают злобное, животное начало, словно речь идет не о человеке, а о зоологической особи из отряда хищников. В подтексте ясно прочитывается авторская мысль: подобные «получеловеки» изначально, по самой природе своей лишены возможности нести в мир добро, любовь. Авторский вывод о персонаже выглядит уничтожающим: «Он не творец, а насильственный организатор организаторов. У него нет гения, но есть воля, посыл, постоянная пружинность. У него темперамент медведя, дрессированного на злобность. Когда такому псу прикажут “бери!” — он кидается на медведя и хватает его “по месту” за горло» [Куприн 2006: 136]. Структура текста подсказывает, что в данном очерке прочитывается прежде всего авторское отношение к герою. Для Куприна Троцкий остается таким же проявлением колоссального «общественного зла», с которым надо бороться любыми способами, в том числе и силою слова. Работая над очерком, А. И. Куприн, старается избегать многословия, излишней описательности, опирается на метафоричность, добивается точности психологической детали, позволяющей на малом текстовом пространстве раскрыть суть характера и мотивы поведения героя.

Проведенный анализ журналистских публикаций А. И. Куприна убедительно доказывает, что публицистика эмигрантского периода не только лежит в плоскости пересечения с прошлым литературно-художественным опытом писателя, но и четко отражает его мировоззренческую позицию борца за свободную Россию без большевиков. Пока в писателе жива вера в восстановление исторической справедливости, им намеренно выбираются жанры хлесткой политической сатиры (памфлет, фельетон, политический портрет), в которых звучит обличение, призыв, воззвание, критика, оценка. В свою очередь выбор жанра диктует требования к композиции и выбору художественных средств выразительности, позволяющим правильно и точно донести авторскую мысль до читателя.

Использованная литература

- БАХТИН, М. (1986): *Литературно-критические статьи*. Москва: Художественная литература.
- БЕНЕВОЛЕНСКАЯ, Т. (1983): *Портрет современника. Очерк в газете*. Москва: Мысль.
- КУПРИН, А. (2006): *Хроника событий глазами белого офицера, писателя, журналиста. 1919–1934*. Москва: Собрание.

ТЕРТЫЧНЫЙ, А. (2000): *Жанры периодической печати*. Москва: Аспект Пресс.
УЧЕНОВА, В. (1989): *У истоков публицистики*. Москва: Изд-во МГУ.

Профиль автора

Наталья Кознова, доктор филологических наук, доцент по кафедре русской литературы XX века.

Читает лекции по Истории русской литературы XIX–XX вв., а также по Современной литературе и теории литературы. Сфера научных интересов — история литературы Русского зарубежья, история отечественной журналистики, поэтика жанров. Кафедра журналистики и медиатехнологий СМИ Северо-Западного института печати Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна.

191180, Санкт-Петербург, пер. Джамбула, 13

<http://www.uprint.spb.ru/>

e-mail: nkoznova@mail.ru

«Зачем мы здесь?» Голос молодых поэтов русской Праги в дискуссиях о смысле эмиграции

“Why are we here?” The Voice of Young Prague Poets in the Debates about the Mission of Russian Emigration

ЯНА КОСТИНЦОВА, Чешская республика, Градец Кралове

Abstract: The article deals with the literary life of the first wave of Russian emigration. It presents various opinions the émigré authors expressed concerning their mission. The author argues that although the prevailing opinion on the mission (to protect Russian literary tradition, educate young generations within this tradition) was conservative and isolationist, some of the young authors viewed contacts with European literary life as an integral part of the mission. Articles, translations and poems by V. Lebedev (poet of Russian Prague) are used to support this point, as well as L. Livak's texts on young Parisian émigré authors.

Keywords: Russian literature – Russian emigration – Viacheslav Lebedev – Skit poetov/Hermitage of Poets – Volia Rossii – Ivan Bunin.

В предлагаемой статье автор возвращается к хорошо известной дискуссии о смысле эмиграции, которая велась на протяжении 20-х, 30-х годов XX века, ставит цель представить голос пражской эмиграции, который в ней тоже в свое время звучал.

Многие исследователи русской эмиграции согласятся, что вопрос «Зачем мы здесь?», то есть вопрос о задаче, миссии эмиграции был очень важным в межвоенный период. А. В. Леденев пишет, что «важнейшими темами эмигрантской публицистики (помимо оперативной реакции на события современности) стали историософские размышления о судьбе России, исследование социокультурных истоков большевизма и определение исторических задач эмиграции» [Леденев 2013: 122]. Эти размышления появлялись в печати с самого начала 20-х годов, их можно читать не только в текстах публицистических, но также в мемуарах, тема миссии эмиграции, судьбы эмигранта рефлектируется в лирических и эпических произведениях.

Статья, названная «Зачем мы здесь?», была напечатана в журнале *Современные записки* в 1935 году, ее автор, Г. П. Федотов, попытался

сформулировать основную задачу русской эмиграции: «Быть может, никогда ни одна эмиграция в истории не получила от нации столь повелительного наказа – нести наследие культуры. Он дается фактом исхода, вольного или невольного, из России значительной части ее активной интеллигенции. Он диктуется и самой природой большевистского насилия над Россией.» [Федотов 2007: 196] Далее он конкретизирует эту задачу, пишет о литературной эмиграции и выражает надежду, что на ее книгах будут воспитываться будущие поколения России: «Среди литературной продукции эмиграции отберется с десятков книг, на которых будут воспитываться поколения в России. Эти книги там не могли быть написаны. Они выражают коренной, временно прерванный, поток русской мысли. Они способны утолить духовную жажду России, когда эта жажда проснется или получит возможность своего удовлетворения.» [Федотов 2007: 197]

Таким образом, Федотов подытоживает идеи, которые встречались в контексте русской эмигрантской литературы первой волны с начала 20-х годов. Представители Русского Зарубежья видели самих себя хранителями настоящего русского литературного наследия, теми, кто в трудных условиях должен сберечь русскую литературу, а литературный процесс в Советском Союзе был для них проявлением дисконтинуитета. Представления автора о будущей роли эмигрантской литературы в процессе воспитания новых поколений можно назвать консервативными, он дает образ «к себе самой обращенной», замкнутой эмигрантской среды.

И Зинаида Гиппиус пишет о русской культуре и ответственности эмигрантов перед ней, но ее перспектива отличается от перспективы Федотова, перспективу Зинаиды Гиппиус можно характеризовать как открытую. Когда она пишет о поучении, она имеет в виду то, что трудную долю эмигранта можно воспринимать и как возможность научиться свободе: именно писатели могут это сделать через данное им «свободное слово», она пишет и о «разделении труда» между метрополией и эмиграцией, которое предложила история. [Семенова 2003: 291] В газете *Последние новости* в 1926 году Гиппиус писала: «Как бы то ни было, русская культура в опасности. и если мы, здесь, – не случайное собрание беженцев, а действительные *эмигранты*, мы должны сознать наш долг и перед культурой нашей и перед Россией. Великий смысл в том, что люди, – целый народ по количеству, – никогда не знавшие совершенно свободного дыхания, очутились в условиях свободы и могут свободе учиться.» [Гиппиус 2007: 187]

Взгляд на позицию русских эмигрантов в Европе и на их долг по отношению к России и русской культуре, который очень близок взгляду Зинаиды Гиппиус, несколько раз формулировал и Вячеслав Лебедев, один из молодых поэтов русской Праги, член литературного объединения Скит поэтов. Свои взгляды на задачу эмигрантов он выразил непосредственно и в статьях о литературе, и в некоторых своих поэтических текстах, и опосредованно в своих переводах, в том, кого из чешских авторов он выбирал для перевода на русский язык.

Примером могут служить две цитаты из его *Поэмы временных лет*, которая была опубликована в пражском журнале *Воля России* в 1928 году. В первом отрывке автор упоминает русских студентов, получивших возможность завершить свое образование в Чехословакии: «/Грохочут университеты/От гула русских каблуков./О веснах чешских городов/Поют российские поэты .../». Следующие слова из поэмы Лебедева очень близки высказыванию Гиппиус и ее призыву «выучиться свободе»: «/Мы умирать всегда умели,/А надо научиться жить!.../И приучается играть/В песке республиканских скверов/Иная, радостная рать/Спокойной, мужественной эры/». [Лебедев 1928: 37–38]

Призыв Лебедева «учиться» необходимо понимать как призыв многозначный, он объединяет в себе и конкретное вузовское обучение, то есть подготовку специалистов для будущей России, и обучение свободной жизни, демократии, а еще и изучение европейской культуры, европейской литературы. Лебедев сам воспринимает европейский модернизм посредством чешских поэтов, таких как Витезслав Незвал, Иржи Волькер, стихи которых он переводит; некоторые его стихотворения можно считать и своего рода поэтическим диалогом с чешскими авторами. Так, например, поэтика стихотворений *Романс из радио-паласа*, *Вечер в зоологическом саду* близка поэтике некоторых стихотворений Незвала, в стихотворении *Тяжелое письмо* проявляется увлечение Лебедева поэтикой Волькера.

Подчеркивание разными авторами-эмигрантами необходимости сохранить традицию русской литературы, создает образ в себе замкнутой литературы Русского Зарубежья, которая активно изолировалась от европейского литературного процесса. Такому образу способствовали и высказывания литературных критиков данного времени, например, Марк Слоним в 1931 году пишет: «В эмиграции раздается лебединая песня русского искусства 900-х гг. Если исключить двух – трех писателей, которых в эмиграции не любят, не читают и не ценят (Ремизов, Цветаева), то приходится согласиться, что среди писателей старшего поколения господствует удивительное единство тона: это настроение

обреченности и гибели, лишь изредка смягченное меланхолией. /.../ Не избежала этой тенденции и молодежь: она тоже воспекает уходящий день, собственное бессилие, обиду, неудачи. /.../ Ряд молодых писателей навеки отравлен эмигрантщиной – этим соединением литературного шаблона с непомерным самомнением и ограниченностью.» [Слоним 1931: 621–624]

Современный исследователь Леденев повторяет такой взгляд на атмосферу в литературной жизни Русского Зарубежья, когда он пишет о господствовавшем *неприятии авангардных форм* литературного творчества и определенном эстетическом консерватизме «властителей дум» зарубежья. Как пример он приводит позицию М. Цветаевой в контексте 20–30-х годов, творчество которой было для тогдашней советской литературы неприемлемым прежде всего по идеологическим причинам, а для русских «берлинцев» и «парижан» нарушением эстетической нормы казалась ее стиливая «революционность». [Леденев 2013: 118]

Другую картину дает Леонид Ливак в книге *How It Was Done in Paris. Russian Émigré Literature and French Modernism*; он утверждает, что эмигрантская мифология, то есть образ, который русская литературная эмиграция создавала о самой себе, не всегда соответствовала действительности. По его убеждению, центральными были два мифа, миф о сохранении настоящей русской культурной традиции и миф «незамеченного поколения». Ливак стремится показать, как прежде всего среди молодых русских писателей-парижан менялись взгляды на то, что в литературе считалось «русским» и «не-русским», он показывает процесс сближения части русской литературной эмиграции с французской литературой. [Livak 2003: 15–44]

В новой монографии *Литературный авангард русского Парижа* Ливак не пишет уже о незамеченном поколении, а употребляет определение одного из исследуемых авторов – Довида Кнута, который ранний парижский период (1920–1926 гг.) назвал «героическими временами молодой зарубежной поэзии»; другой автор русского Парижа, Илья Зданевич, называет эти годы «легендарным временем» [Ливак 2015: 15].

Это напряжение между традицией и стремлением к ее сохранению и инновационными тенденциями, контактами с западной литературой (в случае молодых парижан это были дадаисты и сюрреалисты) проявляется в текстах 20-х, 30-х годов, например, в ответе Ремизова на вопрос, какое произведение он в русской литературе за последние пять лет считает самым значительным: «Самым выдающимся явлением за пять лет для русской литературы я считаю появление молодых писателей с западной закваской. Такое явление могло произойти только за

границей: традиция передается не из вторых рук, а непосредственно через язык и памятники литературы в оригинале. Для русской литературы это будет иметь большое значение, если только молодые русские писатели сумеют остаться русскими, а не запишут в один прекрасный день по-французски.» [Струве 1956: 235]

В 1929 году на страницах берлинского журнала *Руль* вели полемику о поэзии Ивана Бунина два представителя молодого поколения, Алексей Эйсер из пражского объединения Скит поэтов и берлинский прозаик Сирин – Набоков. Критичные взгляды Эйсера поддержал и Вячеслав Лебедев, для которого анализ стихов Бунина стал исходным пунктом для размышлений над поколенческим конфликтом в рамках русской эмигрантской литературы и даже для попытки объяснить этот конфликт в перспективе географической. Лебедев обвиняет Париж и Берлин в консерватизме: Прага, по его мнению, представляет собой прогрессивное направление в рамках русской эмигрантской литературы благодаря тому, что пражские авторы принимают новые творческие импульсы от советских авторов и от авторов западноевропейских. Одним из критериев деления эмиграции на консервативное и прогрессивное направления служит для него и отношение авторов-эмигрантов к творчеству Ивана Бунина. В своей статье Лебедев пишет: «Здесь, в эмиграции, мы все еще сторожим дедовские фруктовые сады и на перекладных трясемся по бетонированным дорогам Запада. /.../ Мы – вне жизни. Свежий ветер послевоенной Европы растрепал старые одежды муз.» [Лебедев 1930: 661]

В 1934 Лебедев посвятил еще одну статью Ивану Бунину, она была предназначена для чешских читателей и сопровождалась шестью стихотворениями Бунина в переводе Вяч. Лебедева. На этот раз Лебедев говорил о творчестве Бунина нейтрально, умеренно и осторожно, его критичные высказывания ограничились внутренней полемикой в рамках русской эмиграции. Чешскому читателю Лебедев просто представил стихи выдающегося русского автора, первого русского лауреата Нобелевской премии. Все-таки его убеждение в том, что уровень творчества Бунина снижается, отразилось в выборе для перевода и публикации только дореволюционных стихов автора.

Приведенные примеры из рассуждений Лебедева о русской поэзии свидетельствуют о его ясных, иногда радикальных взглядах на миссию писателя-эмигранта. Он не сомневался в том, что авторы, находящиеся в эмиграции, должны знакомиться с европейской литературой, быть по отношению к ней открытыми. В статье 1930 года он очень энергично заговорил от имени молодых эмигрантских авторов: «Литературный

корабль прошлого отплывает все дальше и дальше в пространство. Какими причалами хотите вы удержать Время? Мы все равно придем на смену вам, но мы не хотим оставаться в пустом, понуrom поле, по которому давно уже проехала колесница жизни.» [Лебедев 1930: 661]

Использованная литература

- ГИППИУС, З. (2007): Земля и свобода. In: Кононова, М. М. (ред.): *Актуальные аспекты истории и современности русского зарубежья: параллели и антитезы*. Москва: РАН, с. 186–188.
- ЛЕБЕДЕВ, В. (1928): *Поэма временных лет*. Воля России, 1928, № 1, с. 27–38.
- ЛЕБЕДЕВ, В. (1930): О красных лапках, дедушкиных портретах и голом короле. *Воля России*, 1930, № 7–8, с. 655–661.
- ЛЕДЕНЕВ, А. В. (2013): Литература первой волны эмиграции: основные тенденции литературного процесса. In: Мухачев, Ю. В. (гл. ред.): *Русское зарубежье: история и современность*. Москва: РАН. ИНИОН, с. 116–136.
- ЛИВАК, Л., УСТИНОВ, А. (2014): *Литературный авангард русского Парижа. История. Хроника. Антология. Документы*. Москва: ОГИ.
- СЕМЕНОВА, С. (2003) Русская религиозно-философская мысль в пореволюционные течения 1930-х годов в эмиграции. In: Гачева, А. Г. – Казнина, О. А. – Семенова, С. Г. (ред.): *Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов*. Москва: ИМЛИ РАН, с. 288–319.
- СЛОНИМ, М. (1931): Заметки об эмигрантской литературе. *Воля России*, 1931, № 7–9, с. 616–627.
- СТРУВЕ, Г. (1956): *Русская литература в изгнании*. Нью Йорк.
- ФЕДОТОВ, Г. П. (2007) Зачем мы здесь? In: Кононова, М. М. (ред.): *Актуальные аспекты истории и современности русского зарубежья: параллели и антитезы*. Москва: РАН, с. 189–203.
- LIVAK, L. (2003): *How It Was Done in Paris*. Toronto: University of Wisconsin Press.

Профиль автора

Яна Костинцова, к.ф.н.

Mgr. Jana Kostincova, Ph.D.

Научные интересы: русская поэзия XX века, поэзия первой волны русской эмиграции (пражская поэзия, литературное объединение Скит поэтов), цифровая литература

Katedra slavistiky, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové, Rokitanského 62,
500 03 Hradec Králové
www.uhk.cz
jana.kostincova@uhk.cz

Ю. К. Терапиано – «историограф» русской литературной эмиграции

Y. K. Terapiano – a historiographer of Russian literary emigration

ГАЛИНА АЛЕКСЕЕВНА КОСЫХ,
Чешская республика, Градец Кралове

Abstract: The article is devoted to Y. K. Terapiano, an author of “a document of a period” in Russian Diaspora – Russian’s first wave of literary emigration history in Paris. The “emergence of attitude and style” of the period which is recreated by the historiographer is traced.

Keywords: the first wave of emigration – spiritual atmosphere – creative search – aesthetic preferences.

Ю. К. Терапиано остался в истории русской литературы как поэт, прозаик, критик, но прежде всего как «историограф», «летописец» русской литературной эмиграции Парижа. Следует отметить, что творческое наследие Ю. К. Терапиано стало предметом исследовательских наблюдений в последнее десятилетие.

Возвращение читателю наследия «историографа» позволяет составить целостное представление об ушедшей эпохе русского литературного зарубежья – «поэтического периода по преимуществу», ощутить его атмосферу, почувствовать «воздух эпохи» (Ю. Терапиано).

Творческая судьба Ю. К. Терапиано связана не только с именами авторов, получивших признание до «исхода» из России – «большими писателями так называемого «старшего поколения», имевшими в эмиграции прочную точку опоры» (И. А. Бунин, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, Б. К. Зайцев, В. Ходасевич, Г. Адамович и др.). Себя он относил к поколению «младших», еще заставших в России «кереңщину» (к ним же причислял А. Ладинского, Ю. Фельзена, Г. Раевского и др.), оказавшихся «в беженском положении, среди чужого, безразлично к русским страданиям Парижа». С молодым поколением, «выросшим на чужбине», – Б. Поплавским, И. Кнорринг, А. Штейгером, Ю. Мандельштамом и др. – его объединяла не только принадлежность

к «незамеченному поколению», но и творческие поиски, эстетические предпочтения «парижской ноты».

Не дать литературной эмиграции остаться в забвенье, не позволить «выпасть из времени», «восстановить общее мироощущение эпохи», противостоять беспамятству будущего – с этим связаны духовные усилия и творческие устремления Терапиано, нашедшие отражение в мемуарных повествованиях, эссе, литературных портретах, критических статьях, письмах. «Желание его было, – свидетельствует Ренэ Герра, – своей последней книгой, личной своей оценкой запечатлеть образ и своеобразие тех писателей, поэтов, литераторов, которых он знал и многих из которых любил, чтобы не канули в забвенье, которых уже нет в живых» [Терапиано 1987: 313].

Заслугу первой волны эмиграции – «исход 1920 года» – Терапиано видит в том, что «русская эмиграция так называемого «довоенного периода» (1920–1939 гг.) создала... в Париже самый большой и богатый культурными силами центр русского рассеяния», это произошло именно потому, что «в 1925–26 годах, помимо значительной части эмигрантской литературной молодежи, в Париже собрались почти все виднейшие писатели и поэты «старшего поколения» и «благодаря этой встрече поколений... стала возможной преемственность, возникла органическая связь между дореволюционной поэзией конца «Серебряного века» и поэзией новых пореволюционных поколений, недавно прошедших, во время гражданской войны, через крушение не только материальных, но и многих духовных ценностей прежнего мира» [Терапиано 2002: 254–255]. Создавая «документ эпохи» «русского рассеяния», Терапиано прослеживает «возникновение мироощущения и стиля данной эпохи», запечатленной прежде всего в поэтическом слове молодого поколения, вступившего на этот путь в «непоэтических обстоятельствах» эмигрантской жизни. Эта «воля выразить себя в слове – самая характерная, по словам К. В. Мочульского, черта молодого поколения» – проявлялась в создании литературных объединений, групп, печатании журналов, в выступлениях на литературных собраниях, вечерах, встречах, кружках. «Кажется, не было ни одного хоть сколько-нибудь крупного центра русской эмиграции, – пишет Ю. К. Терапиано, – где не читались бы доклады о поэзии, не возникали бы тонкие и толстые журналы, где не было бы собраний поэтов. Если потребность в поэзии измерять этими внешними признаками, то период этот нужно назвать поэтическим по преимуществу» [Терапиано 2002: 120]. В 1925 г. он становится одним из организаторов и первым председателем Союза молодых поэтов и писателей. Это был период,

когда «младшее поколение» еще не успело завоевать себе признания. Быть напечатанным в «Современных Записках» или в «Звене» являлось в то время несбыточной мечтой, и ни одна газета «молодых» еще не печатала» [Терапиано 2002: 71]. Выпуск первого сборника молодого поэта Довида Кнута «Моих тысячелетий» отмечается мемуаристом как важное литературное событие для «Союза...» в самом начале его возникновения. В качестве председателя и «идеолога» Союза Терапиано читает об этой книге доклад – «с вызовом «старшему поколению», с утверждением новейшей поэзии и т.п.». В 1927 г. в полемической статье «Журнал и читатель», отвечая на замечания в «эклектизме», на обвинения в том, что «еще нет признаков грядущей «смены», хотя бы из поколения тридцатилетних», автор поясняет: «... молчание – еще не означает отсутствия жизни. Мы стали скупее на слова и суровее. Если сейчас говорят и спорят меньше, чем говорили и спорили в былое время, то это еще не значит, что все погрязли в материальных заботах и личных делах». Несмотря на сложности ежедневного бытия, нередко драматические обстоятельства, подчеркивается в статье, «молодежь учится в условиях крайне тяжелых, но учится упорно. Она *ходит* на лекции и собрания, но в *массе не захвачена* ни одним из существующих движений. Часто одни и те же лица встречаются на самых разнородных собраниях. Не от равнодушия происходит подобный эклектизм; нет, *слушают всех*, но «настоящего слова» – еще ждут. и такое слово еще не сказано» [Терапиано 1927: 23–26].

Несколько позже К. В. Мочульский в статье «Молодые поэты» замечает, обращаясь к «широкой публике»: «Союз молодых поэтов и писателей в Париже» существует уже четыре года. Лишь немногим из его членов удалось издать сборники своих стихов. Произведения других изредка появлялись в газетах и журналах. Есть и поэты, никогда еще не печатавшиеся. А между тем широкой публике, при всем ее равнодушии к литературе, давно бы следовало знать, что в Париже существует многочисленная группа молодежи, занимающаяся столь «несвоевременным» делом – поэзией». Говоря о содержании поэтического сборника, критик дает одно «отрицательное определение»: «Парижские молодые поэты не образуют «школы» не провозглашают никаких течений и направлений; они идут вразброд, каждый по своей дороге, не увлекаясь никакими литературными теориями». Однако несомненное достоинство молодых поэтов критик видит в отсутствии в их творчестве эпигонства: «... ни мастера, ни подмастерья не перепевают чужих песен. Видно, оторванные от преемственности, пересаженные на чужую почву, они с трудом добиваются того умения, которое раньше было

доступно каждому, не вполне бездарному, эстетствующему молодому человеку» [Мочульский 2002: 28–34].

Своеобразным итогом пятилетней деятельности литературного объединения было сообщение, помещенное на страницах журнала «Числа» в 1930 г. (номера второй и третий): «В текущем году Союзом было устроено 5 литературных вечеров, на которых выступали со своими произведениями члены Союза. 6 докладов. ... Семь вечеров чтения и разбора стихов в кафе Ла-Боле. Эти вечера проходят наиболее оживленно, носят характер непринужденных бесед. Союз выпустил в этом году два сборника стихов членов Союза (2 и 3) и книгу стихов Ю. Мандельштама «Остров» [Числа 1930: 279].

Одно из самых значимых событий в литературной жизни тех лет, о которых вспоминает поэт Ю. Терапиано, – еженедельные «воскресенья» (проводились в доме Мережковских «до трагической весны» 1940 года) – традиционные собрания писателей, «но постоянный кадр «воскресений», по его словам, составляло «младшее поколение» – поэты и писатели, начавшие литературную работу уже в эмиграции» [Терапиано 2002: 44]. В этой «камерной» обстановке писательского дома позволялось не только не соглашаться с «корифеями», но и допускалось разномыслие: «За «воскресным столом» постоянно возникали оживленные споры – каждый отстаивал свое». Такие «воскресенья» сближали поколения, вводили в духовную атмосферу ушедшего мира, «Петербургского периода», представлявшегося уже сказочной страной и оставшегося только в книгах и воспоминаниях. Размышляя о ценности этих «камерных встреч» предвоенных лет, Ю. К. Терапиано писал: «Воскресенья у Мережковских... были одним из самых оживленных литературных центров; они принесли большую пользу многим представителям «младшего поколения», заставили продумать и проработать целый ряд важных вопросов и постепенно создали своеобразную общую атмосферу. После смерти Мережковских в этом смысле осталась пустота...» [Терапиано 2002: 46].

С 1927 г. Мережковскими стали проводиться ежемесячные заседания «Зеленой лампы», которые в разные годы посещали люди часто несходных верований и убеждений – Г. Федотов, И. А. Бунин, М. О. Цетлин, М. В. Вишняк, А. Ладинский, Г. В. Адамович, Н. А. Оцуп, Б. Поплавский и др. В речи В. Ходасевича, посвященной «давней соименнице» – «Зеленой лампе» Пушкина, объединению, которое «среди окружающей тупости, умственной лености и душевного покоя... помогало беречь умы и оттачивать самое страшное, самое разительное оружие – мысль», была сформулирована цель предстоящих заседаний:

«Мы... не собираемся «перевернуть мир», но мы хотели бы здесь о многом помыслить, главным образом, – не страшись выводов» [Терапиано 2002: 309]. Острые споры «между представителями двух поколений», полемические выступления, дискуссии сопровождали обсуждения, связанные с «назначением» эмиграции: эмиграция – «послание» или «изгнание», с вопросами о свободе, о «двух литературах», о «духовном состоянии русской эмиграции» и др. Пожалуй, самый бескомпромиссный ответ оппоненту на вопрос о будущем русской литературы сформулировал Довид Кнут: можно обойтись без «запаса березок и кукушек», если из России вывезено самое главное – «душа».

«Зеленая лампа» просуществовала до мая 1939 г. Атмосфера заседаний также была непростой, не было абсолютного единомыслия в обсуждаемых вопросах: «... обмен мнений между представителями двух поколений переходил иногда в жаркие споры, речи прерывались репликами с мест. Но за всем этим чувствовалась жизнь. Жизнь завелась сама собой в «Зеленой Лампе», несмотря на умышленно-отвлеченную литературную тематику первых собраний» [Терапиано 2002: 47]. Сам Ю. К. Терапиано, возглавлявший до 1934 г. Союз молодых поэтов и писателей, был постоянным участником встреч, философских бесед и дискуссий. Он знал трагедию одиночества Мережковских в последние годы их жизни, он был одним из очень немногих, о ком упоминала З. Гиппиус в своих последних дневниковых записях.

В круг Мережковских Терапиано ввел В. Ходасевич, заметивший его творчество, хорошо знавший положение «молодого поколения» и немало сделавший для становления многих поэтов: «В начале 1926 года Ходасевич был приглашен заведывать литературным отделом в газете «Дни». Этот литературный отдел стал первым в Париже местом, где начали появляться стихи молодых поэтов» [Терапиано 2002: 72]. Личность поэта, его широкая эрудиция имели неоспоримое влияние на молодежь и определяющее – в споре между «формистами» и «неоклассиками»: «Знакомство с Ходасевичем оказалось чрезвычайно полезным для многих тогдашних молодых поэтов. Он решительно отмежевался от формализма и левизны и группа «неоклассиков» приобрела в его лице сильного союзника» [Терапиано 2002: 72]. С именем В. Ходасевича связано возникновение литературной группы «Перекресток» в 1928 г. Немногочисленная по составу, группа представляла, по словам мемуариста, одно из самых активных литературных объединений в Париже. В 1932 г. «Числа» сообщали: «В истекшем сезоне литературная группа «Перекресток» устроила восемь открытых собраний. Помимо докладов на общелитературные темы и чтения произведений, в «Перекрестке»

введено новшество: вместо традиционного общего обзора и совместных выступлений – ряд индивидуальных вечеров...» [Числа 1932: 252]. Публикация примечательна и тем, что «в «Числах» царил Адамович – Ходасевич в них не сотрудничал» (Г. Струве). Журнал «молодых» – «Числа» – отчасти противостоял «старшим» в выборе для печати произведений, в первом номере редакция провозгласила «аполитичность» одним из главных своих принципов. На страницах журнала «звучала» «парижская нота», о чем сообщает Ю. К. Терапиано в статье «Русская зарубежная поэзия»: «Парижская нота», как тоже неожиданно окрестил ее Борис Поплавский в одной из своих статей в «Числах», не стала *школой* в обычном значении этого слова... Она начала звучать в сердцах, сделалась внутренней музыкой в душе каждого... Для всего периода «парижской ноты» чрезвычайно характерно единство мироощущения, соединенное с чрезвычайным разнообразием формальной манеры каждого из ее участников» [Терапиано 2002: 258–259]. Это «поэтическое мироощущение», вырабатывалось и создавалось, по слову критика, на Монпарнассе, где «многие проходили... своеобразную аскезу». ... Создался особый «климат духовный» – многие участники монпарнассских собраний ему обязаны» [Терапиано 2002: 81].

Объем статьи не позволяет подробнее сказать о других литературных объединениях, журналах, литературных встречах, о том, «что составляло биение пульса поколения тридцатых годов», заметим лишь, что дискуссии, споры, встречи, литературные собрания «периода, по преимуществу поэтического», помогали молодому поколению выстраивать отношения с «миром». У молодых поэтов была возможность заявить о себе, выступить с чтением собственных произведений, выслушать благосклонные отзывы и нелицеприятные, нередко пристрасно-критические, оценки именитых писателей. «Парижская нота», свидетельствует «историограф», оборвалась с началом войны 1939 года, а после войны уже не возобновилась» [Терапиано 2002: 258–260]. «Не возобновилась» и стала историей не только «парижская нота». В письме В. Ф. Маркову 14. VII. 54, характеризуя «парижскую атмосферу», он пишет: «В прежнее время в парижской среде было больше солидарности и доброго отношения друг к другу. Эта солидарность «младшего поколения» и благожелательное отношение в значительной мере являлось основой прежней атмосферы...» [Письма Ю. К. Терапиано В. Ф. Маркову (1953–1972) 2008: 238].

Размышляя над прошедшим в письмах, Ю. К. Терапиано поясняет свой замысел «Встреч» (13 июня 1953 г.): «В моей книге я хотел... дать кое-какое представление... об идеях, об отношении к делу поэта

и писателя и о той работе, которую произвели мои сверстники...» [Письма Ю. К. Терапиано В. Ф. Маркову (1953–1972) 2008: 223]. Позже он уточняет: «... образовалась известная традиция, опыт, – и это хотелось бы сохранить и передать следующим поколениям» [Письма Ю. К. Терапиано В. Ф. Маркову (1953–1972) 2008: 230].

Но, думается, самое точное определение необходимости сохранения «традиции и опыта» содержится в заключительной части «Встреч» – «Расставание с эпохой»: «После каждой литературной эпохи, какова бы она ни была... остается неповторимо личный отблеск. и это «обманувшее сияние», быть может, самое ценное, частица опыта, результат взлетов и срывов, жизнь поэзии...» [Терапиано 2002: 120].

Использованная литература

- «...В памяти эта эпоха запечатлелась навсегда»: Письма Ю. К. Терапиано В. Ф. Маркову (1953–1972). / «Если чудо вообще возможно за границей...»: Эпоха 1950-х гг. в переписке русских литераторов-эмигрантов. (2008) Москва: Издательский дом: Библиотека-фонд; Русское зарубежье; Русский путь.
- Терапиано Юрий Константинович. Встречи: 1926–1971. (2002): Москва: Intrada; ИНИОН РАН.
- ВИТКОВСКИЙ, Е. В. – ЛЕОНИДОВ, В. В. (1997): Терапиано Ю. In: *Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940)*. Т. 1: Писатели русского зарубежья. Москва: РОССПЭН, с. 381–382.
- МОЧУЛЬСКИЙ, К. В. (2002): Молодые поэты. In: О. А. Коростелев – Н. Г. Мельников (сост.): *Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 2*. Москва: Олимп; АСТ», с. 28–34.
- ТЕРАПИАНО, Ю. (1953): *Встречи*. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова.
- ТЕРАПИАНО, Ю. К. (1927): Журнал и читатель. *Новый корабль*, 1927, № 1, с. 23–26.
- ТЕРАПИАНО, Ю. (1987): *Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи*. Париж; Нью-Йорк: Альбатрос; Третья волна.
- ТЕРАПИАНО, Ю. К. (2014): *Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи*. Санкт-Петербург: Росток.
- Числа (1930): *Числа*, № 2–3, с. 279.
- Числа (1932): *Числа*, № 6, с. 252.

Профиль автора

Kosych Galina, doc, CSc.

Литература 19 века, литературная критика, эмигрантская литература.

Univerzita Hradec Králové, PdF, Katedra slavistiky, Rokitanského 62, 500 03 Hradec Králové III
galina.kosych@uhk.cz

Драматургия метафоры М. Цветаевой (на материале пьес периода эмиграции)

Dramaturgy of Metaphor in M. Tsvetaeva (in Plays during the Period of her Emigration)

СИНЪИТИ МУРАТА, Япония, Токио

Abstract: In the period of her emigration to Europe, M.Tsvetaeva wrote two poetic plays on the motives of Ancient Greek tragedy: "Ariadna" (1924) and "Phedra" (1927). Both of these masterpieces were important for poetess and took unique positions in her repertoire, because the plays are remarkable for her methods of adapting bold figures and essential metaphors, which emphasize the profound, tragic destiny of the heroes. Tsvetaeva liked to use various styles of metaphors in her early plays. However, the metaphors in "Ariadna" and "Phedra" are much more variable and are tied not only to psychological conflicts of heroes, but also to theatricality, in which sounds and visualizations are inalienably combined. They appeal to the imagination and actively aid in the participation of the audience throughout the theatrical piece.

Keywords: artistic neo syncretism – psychological metaphors – authoring metaphors – fitomorphic metaphoric images – metonymy – trop – onomatopoeia – paronymy.

Введение

Д. Овсянико-Куликовский затрагивал вопрос о драматической поэзии [Овсянико-Куликовский 2010: 37], но, рассуждая о сущности художественного синкретизма на сцене, он не рассматривал его на примере поэтической драмы. Однако мы считаем его ключевым понятием для понимания стихотворных пьес, таких как «Ариадна» и «Федра», написанных М.Цветаевой в эмиграции.

Для понимания своеобразия художественного неосинкретизма у Цветаевой стоит проанализировать соединение и слияние звукописи и метафоризма в стихотворных пьесах поэтессы, поскольку именно в этом виде искусства она хотела выразить то, что невозможно выразить поэзией или прозой или нестихотворной драмой.

Е.Эткинд писал, что для Цветаевой «звук бесконечно истиннее смысла, он духовен, тогда как словарь – «дело рук», и вообще смысл искусствен и материален» [Эткинд 1995: 404]. Цветаевские трагедии показывают, что метафора, являющаяся ключевым двигателем идеи

автора, тесно связана со звуком, а раскрывает ее актерское исполнение. Т.е. для состояния истинно театрального искусства все они синкретически срабатывают в одной плоскости.

В нашей работе рассматривается своеобразие метафоричности стихотворных пьес Цветаевой для дальнейшего анализа сочетаемости ее со звукописью, значительно совершенствующей цветаевский троп.

«Ариадна»

Мотив «гнева Афродиты» подтолкнул Цветаеву к созданию цикла трагедий. Первая часть цикла, «Ариадна» написана параллельно с «Федрой». Эти пьесы тесно связаны по содержанию, своеобразием психологизма, эмоциональной окраске.

В «Ариадне» встречаются как традиционные, так и авторские метафоры. Некоторые из них повторяются под музыку слов и перекликаются с «Федрой».

Согласно авторскому замыслу, преобладают метафоры психологические, а также связанные с природной, любовной, морской, военной тематикой. Рассмотрим детальнее.

К традиционным метафорам пьесы «Ариадна» относим многие тропы на морскую тему (например, «море слез», «седина морей»). Очень многочисленна также группа зоологических метафор («твоя горlinkа», «лечь овном», «замертво павшая кляча», «червь подтачивает плод», «Семь дев, семь чаек», «Семь тельцов подставляют выю» и т.д.). Некоторые из «морских» и «зоологических» метафор повторяются в тексте Цветаевой довольно часто, такие как ладья с черным парусом и ладья с парусом белым, крылья («тучи крыл», парус, крыла светлей, «В лепечущей свите крыл» и т.д.). Как и в древнегреческих произведениях, часто встречаются в тексте Цветаевой «львиные» тропы: традиционные и оригинальные, цветаевские (такие метафоры характеризуют афинских юношей, приносимых в жертву Криту: «Лягут юные львы на знойном / Щебне – ниже травы! / Едут юные львы – / На бойню!», «Лягут юные львы на дольном / Камне – ниже травы», «Семь доблестных львят» и др.). Как и сравнения Гомера, «львиные» метафоры Цветаевой довольно психологичны, они демонстрируют тонкую наблюдательность автора и прекрасное знание повадок животных.

Известный древний традиционный сюжет художественно разнообразят и другие виды традиционных метафорических образов. Среди них – большая группа фитоморфных метафор, таких как «семь роз опадет», «Семеро в полном цвете», «Розы вянут все», «Жатву узрею», «Глас / Древа, травы, ручья» и др. В метафорических описаниях чаще

всего встречаются розы, повторяются также образы цвета, лавра, льна, лозы, дерева, плода, жимолости и др. Оригинальные цветаевские фитоморфные метафорические образы: «Под серпом равнодушны – травы», «Рощи храбрых и кущи дев!», «Рощи мужеской вершина» и др.

Многочисленны традиционные метафоры на военную тематику («Семь бойцов опускают щит» и т.п.); часто встречаются здесь стрелы и меч (как основное оружие Тезея: «Да рдеет меч!» и др.).

Часто встречаются в пьесе традиционные метафоры на любовную тематику, такие как «Необорим / Небожителей к земным жар», «Дым страсть твоя», «Какой недуг жжет тебя?», «бой вспыхнет» (о любовной встрече) и др.

Интересны и многочисленны психологические метафоры: «Девичьих наитий / Река глубока», «Нет у девушки долгих слез!», «Оплот – на пену / Променять? В этом море слез / Пена – дева, а сын – утес», «Сердца крылатый взмах, / Вала чреватый стон, / Полночь и кровь в ушах – / Всё отгоняет сон» и т.д.

К авторским метафорам отнесем многие оригинальные характеристики персонажей пьесы, например, Вакха («то воркот ушам, то рык», «Обличитель лбов»), Андрогее («с языка – птицей / Мысль, что мысль – в птицу – стрела! / Развевался плащ его алый») и др.

Интересны сложные, составные многоступенчатые метафорические образы, такие как «Розой осыпалась / в ласк бурный прибор. / Столь быстро насытилась / Моею алчбой».

Любопытно, что в пьесе на античную тему иногда заметна христианская символика, которая отражена в таких метафорах: «Святость брачных уз», «Всех жил моих живых – гвоздь» и др.

Появляются в цветаевских метафорах и актуальные политические аллюзии: «Значит – Миновы стада / Вы – не граждане?», «Царь! Море тревожится! / Волна восстает!», «в жертву красному Минотавру» и др.

Новым в метафоризме Цветаевой является то, что ее метафоры нередко созданы на основе игры созвучий или паронимической аттракции, которая углубляет и усиливает тропы художественно, семантически, звукообразно. Примеров можно привести немало: «наших чаяний чан», «Любят – думаете? Нет, рубят / Так! нет – губят! нет – жилы рвут! / О, как мало и плохо любят! / Любят, рубят – единый звук / Мертвенный!», «О, как тупо и неуклюже: / Ложе – узы – подложный жар / Крови». Оригинальны и многие природные метафорические образы, основанные на игре созвучий: «Наксос – крыл моих остов! / Остров жертвенный – Наксос», «Водопады од, / Царь, как в пропасть, в тебя швыряю!» [Цветаева 1988: 237–279].

«Федра»

Паронимическая аттракция наблюдается и в трагедии Цветаевой «Федра». Приведу такие строки: «Бык и сук, / Труд и труп – / Дело рук, / Дело губ / Сих. – Сие. / Сей. Сия – / Всей семье / Яма – я». Здесь сгущены сюжет и чувства персонажа в коротких строках, как ритмическая скороговорка.

В середине 1920-х Цветаева пережила тяжелые годы в эмиграции. В кругах русских писателей в Париже и Праге поэтесса была изолирована, в силу своего эмоционального и решительного, нередко категоричного склада характера, который многим казался своевольным. Цветаева ожидала от эмиграции намного больше плодотворных открытий, чем от жизни в России. Но жизнь в изгнании не улыбалась ей беспечной улыбкой. На творчество Цветаевой, созданное за границей, падает густая тень дальнейшей судьбы поэтессы и ее семьи.

«Ипполит» Еврипида был переработан поэтессой и в 1927 г. появилась «Федра». Сенека, Расин и Д'Аннунцио в свое время тоже переработали ту же пьесу Еврипида. Среди всех существующих версий цветаевская «Федра» отличается еще большим усугублением психологизма и динамичной театральностью, на что влияет в том числе метафоричность. Интересные метафоры обнаруживаются в песнях хора и в диалогах персонажей, высказывающих то, что не могут высказать главные герои.

В «Федре» часто встречаются фитоморфные традиционные метафоры, например: «Миртовый зеленый сук» (образ стихийности явлений, связанных с роковыми событиями [Мурата 2008: 97]), «Дерево мое! Утес мой! / Эти кудри!»

В пьесе выражен решительный протест против рока, судьбы; примеры психологических и природных метафор на эту тему: «Засада. Испуг: / Что – рок или сук?», «Звериным прыжком – / В долину!», «Хвала Артемиде за стыд, за вред, / За ложную радость, за ложный след, / Ход ложный, – все муки всеу! / Хвала Артемиде за всю игру / Лесную», «В лесу высокий сук, / На суку тяжелый плод, / Бьется плод, гнется сук» [Цветаева 1988: 293–304].

Любимая автором метафора «плащ» видоизменяется и достигает федриных метафор, таких как «куст», «сук», «заросль», представляющих собой примитивные «корни», касающиеся сущности человеческого бытия» [Мурата 2008: 97].

Начало пьесы (хор юношей) – насыщенно метафорично. Можно сказать, что пение хора – голос народа. Как известно, Цветаева была

поклонницей Пушкина. Она не могла ни обращать пристальное внимание на «безмолвный голос» народа.

Интересно отметить, куда стремятся, как вихрь, персонажи этой пьесы – Ипполит, и быстроногие псы, и звери, и вся природа. Безусловно, начало пьесы содержит предупреждение о предстоящих трагических событиях, указывает на близкий конец Федры и Ипполита: после всей охоты – смерть. Здесь содержится пророческая аллюзия и на дальнейшую судьбу поэтессы.

В разработке своей трагедийной драматургии автору-поэтессе удалось расширить значение и функции метафор, реорганизуя семантическое, ритмическое и звуковое пространство языка. Основными тропами у Цветаевой является гиперболическая метафора и метонимия на фоне паронимической аттракции [Мурата 2008: 97–8].

Последний монолог Тезея «Нет виновного. Все невинные. / и очес не жги, и волос не рви, – / Ибо Федриной роковой любви / – Бедной женщины к бедну дитятку – / Имя – ненависть Афродитина / К мне, за Наксоса разоренный сад» [Цветаева 1988: 341] – является логичным и вдохновенным продолжением сюжета «Ариадны». Он показывает протест поэтессы против мира божественного или невидимой власти, которая всегда своевольно решает судьбу человека, поскольку в словах Тезея ощущается авторский голос. В древнегреческих трагедиях человек непосредственно не оказывал сопротивление Богу.

В трагедии Еврипида «Ипполит» представлено яркое столкновение Артемиды и Афродиты. В пьесе встречаются такие тропы, как «смертный», «страшный эрос», «нечистая кровь», «кнут любви», «ворота к царству теней», «виновная кровь» (в переводе И. Анненского). Еврипид, отойдя от героической драмы античного мира, глубже и детальнее, драматичнее показывая внутренний конфликт человека, считает важной темой нравственность; его хор выражает сочувствие персонажам, «беспощадность богов», осуждение «матери-богини в горах» (символа безумия).

Благодаря творческому пристрастию Цветаевой к идее сосуществования начал добра и зла, ангела и демона, в ее пьесе не существует яркого столкновения Афродиты и Артемиды, а также подчеркивания важного значения нравственности. В пьесах Цветаевой эти богини вообще нигде не выступают, хотя на фоне происходящих событий четко ощущается их тень. Вместо богов важную роль играют слуга и кормилица, раскрывая тайны, продвигая сюжет в диалогах с главными героями. В еврипидовом «Ипполите» развязку пьесы предопределяет Артемиды, а в цветаевской «Федре» – Тезей.

Сущность трагедии «Федра» более полемична, чем показ конфликта между небожителем и смертным. Пьеса содержит явный протест против абсолютной силы, угнетающей личность человека – и божественной, и политической власти.

Вместо заключения

Во взаимосвязанных сюжетно, идейно и художественно цветаевских трагедиях «Ариадна» и «Федра» обнаруживаются общие метафоры. Важно отметить при этом, что их оттенки меняются. Ярким примером тому является метафора «рука», которая гораздо чаще встречается в последних пьесах.

В «Ариадне»: «Меж мечом и рукою – уст / Клятва», «Цветком из рук / Выронишь!», «Жив – и рука тепла?» [Цветаева 1988: 257–281] и т.д. В «Федре»: «За жаркие руки в игре ручья», «Так и рвет запястья с рук!», «не страна, а соты / Женской кровью и отчим потом / Мне доставшиеся, – чьему / Сыну – в руки переложу?», «Федра – жгут: / Руки – я» и т.д. [Цветаева 1988: 293–339].

В «Ариадне» «рука» более неподвижная и стабильная, в «Федре» онадвигающая и динамичная, готовая к действиям, властная, волевая, как рука самого автора.

Для сравнения: в трагедии «Ипполит» Еврипида «рука» – стабильная, связанная с сердцем, греховная: «Нет на руках твоих, надеюсь, крови?», «Оставь, оставь! Зачем к руке припала?», «Прочь, руки прочь... и выпусти мой плащ...» (перевод И. Анненского) [Еврипид 1999: 182–196]. Из этого сопоставления можно сделать вывод, что Цветаева наделяла руки властью, пытающейся изменить судьбу человека. Троп «рука» выступает иногда метонимией. Можно сказать, что «рука» иногда соотносится с рукой режиссера цветаевского спектакля.

Хотелось бы добавить еще несколько суждений о метафоре плаща. Наряду с трагедией Еврипида «Ипполит» существовала более ранняя, не сохранившаяся редакция под названием «Ипполит, закрывающийся плащом» [Ярхо 1999: 590]. Здесь Федра сама признавалась пасынку в любви, как и цветаевская Федра. Отметим, что Цветаева очень любила метафору «плащ» и интересно использовала ее, начиная с ранней своей пьесы «Метель». Таким образом, благодаря поэтессе оживает тема ранней еврипидовской редакции, возникает ощущение переключки метафор.

Понятно, что Цветаева не соотносила себя ни с Ариадной, ни с Федрой, но с Тезеем, который претерпевал всю жизнь из-за кары Афродиты: «Одна мне власть – Страсть моя!» [Цветаева 1988: 266].

Поэтессу тоже так и не смог покинуть «гнев Афродиты». Метафоры в «Ариадне» безусловно отражают чувство одиночества странствующей поэтессы. С другой стороны, ощущается тревожное чувство автора, вызванное современной политикой России («в жертву красному Минотавру»). Обе пьесы, и «Ариадна», и «Федра», содержат скрытые, тайные «пророчества» о России, а также о судьбе самой Цветаевой и ее близких, как и ее пророческая «Поэма Горы» или «Поэма Конца».

В очерке «Поэт и время» (1932) Цветаева отметила: «Россия, страна ведущих, от искусства требует, чтобы оно вело, эмиграция, страна оставшихся, чтобы вместе с ней оставалось, то есть неудержимо откатывалось назад» [Цветаева 1994: 336]. Поэтесса ощущала, что должна идти только вперед. Однако когда Цветаева решила вернуться в Россию, она, предощущая свое новое творчество, наверняка предчувствовала, что в России искусство не будет «вести» так легко, как она того ожидала.

Использованная литература

- ЕВРИПИД (1999): *Трагедии*. В 2-х т., т. 1, Москва: Ладомир; Наука.
- МУРАТА, С. (2008): Драматургия М.Цветаевой – мятежное молчание или попытка преодолеть лиризм. In: Y. Nakajima (eds): *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures 2008, Japanese Contribution to the International Congress of Slavists. Ohrid, September 10–16, 2008*. Tokyo: Japanese Association of Slavists, c/o Graduate School of Social Sciences, Hitotsubashi University, с. 90–105.
- ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ, Д. (2010): *Теория поэзии и прозы (теория словесности)*. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ».
- ЦВЕТАЕВА, М. (1994): *Собрание сочинений*. В 7-ми т., т. 5. Москва: Эллис Лак.
- ЦВЕТАЕВА, М. (1988): *Театр*. Москва: Искусство.
- ЭТКИНД, Е. (1995): *Там, внутри. О русской поэзии XX века*. СПб.: Изд-во «МАКСИМА».
- ЯРХО, В. (1999): Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии. В книге: Еврипид, *Трагедии*. В 2-х т., т.1, Москва: Ладомир; Наука, с. 568–590.

Профиль автора

Синъити МУРАТА (Shin'ichi Murata)

Профессор кафедры русского языка факультета иностранных языков Университета. Дзёти. Также член совета директоров Общества японских русистов и управляющий, директор японо-российского театрального совета. Специальность – русская драматургия и культурология.

7-1, Kioi-cho, Chiyoda-ku, Tokyo, 102-8554, JAPAN, Sophia University
<http://www.sophia.ac.jp>
luna_gatto@m5.dion.ne.jp

Пассеизм в системе художественной онтологии поэзии русской эмиграции

Passeism as the predominant of the artistic and aesthetic worldview in the poetry of the Russian emigration

НИНА ОСИПОВА, Россия, Москва

Abstract: This article reviews passeism and its properties as the predominant of the artistic and aesthetic worldview in the poetry of the Russian emigration. Books by S. Cherny, A Chinnov, V. Nabokoff and others are the basis to classify the types of passeism artistic realization at the genre level (the autobiographic poem, the idyll), at the motive complex (childhood, the “estate text”) as well as scenic and inter-textual reflections of the antique tradition and the Golden Age. It is interesting to note that passeism in its ontological meaning is understood here wider than in traditional humanities, covering some anti-nomic phenomena.

Keywords: passeism – poetry of the Russian emigration – myth of the Golden Age – the autobiographic poem – the idyll.

Термин «пассеизм» чаще всего употребляют по отношению к изобразительному искусству, реже – по отношению к другим искусствам, в частности к литературе. Между тем, если понимать под пассаеизмом пристрастие к прошлому при враждебном и отчужденном отношении к настоящему и будущему, то культурное сознание эмиграции, оказавшейся в ситуации исторической и жизненной катастрофы, впитало пассаеистическое сознание как форму эскапизма (вектор такого сознания сформировался еще в дооктябрьской русской культуре, являясь художественно-эстетической реакцией на эсхатологические процессы и футуристические прогнозы рубежа XIX-XX вв. Совершенно естественно, что с особой остротой обозначенные процессы переживали представители первой эмигрантской волны, для многих из которых процессы адаптации и ассимиляции были достаточно болезненными. Поэтому пассаеизм эмиграции приобретал онтологическую характеристику, распространялся практически на все сферы культуры – науку (интерес русских ученых-эмигрантов к античности, средним векам, древнерусской истории и культуре), литературу и искусство (мотивы

и сюжеты древней культуры, увлечение античной пластикой, мифологией). Истоки пассеизма эмигрантов имеют двойную природу: с одной стороны, это следование традиции Серебряного века, когда пассеистическое мирозерцание ретроспективного символизма, мирискусников, мастеров, обращавшихся к народной эстетике, вписывалось с художественно-эстетические и философские дискуссии начала XX века; с другой – это форма эмигрантского эскапизма, стремления уйти от одиночества и страданий в идеализированное прошлое, наделив его светом очарования.

В системе мифосимволических координат отмечается несколько векторов, отражающих характер пассеистического сознания поэта-эмигранта. Оно и моделировало различные мифологические сценарии, среди которых главное место принадлежало мифологеме Золотого века. Введенная в научный оборот Юнгом, мифологема «золотой век» связывалась с образом счастливого человечества, которому дарованы вечная юность, вечный мир и вечная праздность». Основными текстами мифа являются миф о *потерянном рае* и миф о *благородном дикаре*, являющийся продолжением и развитием мифа о золотом веке [Элиаде 2015]. Первый связан с представлением о первоначальном земном рае, где люди жили счастливо в гармонии с природой. Сюда же встраивается и мотив идеализации естественного человека – с одной стороны, «доброго дикаря», с другой – варвара, кочевника.

Эти мотивы приобретают различные образно-смысловые проекции...

Прежде всего, потерянный рай включается в систему автобиографического текста.

В свою очередь, автобиографическая модель в эмигрантской литературе приобретает особую значимость (нет писателя или поэта, обошедшего в эмиграции эту тему – в мемуаристике, художественном творчестве). Естественно при этом, что основной вектор этой жанровой модели разворачивается в границах т.н. «ювенильного мифа» – ведь детские переживания и впечатления детства намного ярче, эмоциональнее и сильнее, чем более рациональные переживания взрослого. Детство облекается мифами, тайнами, романтикой, неразрушенными иллюзиями и открытиями мира. При этом, следуя традициям русской литературы XIX-начала XX в. (где эта тема активно разворачивалась в литературе), писатели-эмигранты в то же время воссоздавали не только собственную вселенную детства – для них детство было еще и символом прошлой России, которую они потеряли, и оттого приобретало особую притягательность и идиллическую окраску. Именно

поэтому потерянная Аркадия детства предстает как в эмигрантской прозе, так и в поэзии, зачастую во всех жанрах одного и того же автора (в прозе и поэзии, мемуаристике, эпистолярном наследии И. Бунина, В. Набокова, Г.Иванова, М. Цветаевой).

В основе этой «детской идиллии» лежит художественная идея «домашнего эллинизма» (О. Мандельштам) – традиция, идущая еще от русского XXVIII века, сутью которой является достижение гармонии через уход из большого мира в малый локус, маркированный уютом, покоем. Традиционно роль такого локуса играет усадьба, жизнь которой пронизана природой, детством и чудом. Время, проведенное на лоне природы, в родовом гнезде, для многих персонажей отечественной классики становится ностальгическим воспоминанием, связанным с темой сохранения семейной, исторической и культурной памяти.

В этом смысле пассаистическая поэзия эмиграции продолжает и развивает традиции русской усадебной поэзии. Метафоризация и символизация, свойственные усадебной поэзии, охватывают детали пейзажа, вещный мир, цвето-световой ряд символов. Исключение состоит в том, что традиционный для идиллического хронотопа весенне-летний пейзаж очень часто заменяется зимним (с той же функцией), о чем подробнее будет сказано позже. При этом первичным здесь является пространство, которое благодаря своей локализованности и однородности обуславливает циклическое движение времени. Протекающее в идиллии время – бесконечно длящееся, оно не имеет ни начала, ни конца. Это статическое, остановившееся время «золотого века». Вот этот идиллический модус в поэзии эмиграции утрачивает свою статичность и замкнутость.

И то же время идиллия «усадебного мифа» в ряде стихотворений проявляет тенденцию к разрушению, обладает амбивалентными чертами, связанными с мотивами смерти, одиночества, скитаний, чужбины. Собственная судьба соотносится со странничеством и страданием, мотивами одиночества, отверженности.

Наиболее адекватной для интерпретации единства идиллического пространства и времени представляется модель замкнутого круга-острова. Мифологема острова, которая является основным топосом Золотого века, реализуется в пространственно-временных границах, где исчезает само время – оно переходит в вечность – создавая особый вариант архетипа «прекрасного места» (*locus amoenus*). На этом образе «прекрасного места»-острова построено пространство пассаизма в поэме Саши Черного «Дом над Великой», где модификацией

замкнутого пространства, острова, является усадьба [Дмитриева, Купцова 2003] отгороженная от остального мира плотным забором, увитым зеленью, центром которой выступает Дом (как родовое гнездо). При этом эмигрантская идиллия детства (в соответствии с традицией, сложившейся в русской литературе – в поэзии это «Младенчество» Вяч. Иванова, «Счастливый домик» Г. Иванова, «Старинные октавы» Д. Мережковского, проза Л. Толстого, С. Аксакова, И. Бунина), почти всегда связана с усадебным мифом и усадьбой как символом разрушенной России.

Таково композиционное решение поэмы, представляющее своего рода «матрёшку» со встроенными друг в друга пространствами – от панорамы ландшафта, через ограду, густо увитую плющом, сад до дома, столовой, стола, мифологической персонализации деталей, составляющий ядро поэтического экфразиса-натюрморта (традиция русской поэзии XVIII века). В соответствии с литературной традицией эмоциональное состояние героя, показанное через мир вещей, запахов, сохраняет свои типологические особенности и в поэме С. Черного.

Любование деталями, оттенками цветов, таинственным блеском посуды, узором клеенки, тычинками хмеля, лазурными окнами, «абажуром укропа», «лоснящейся сетью» шелка, кружевным веером и гранатовой застёжкой, шариками райских яблок и канарейкой в клетке – все это создает уютный домашний космос, который, хотя в него и проникают люди и события из внешнего мира, сохраняет свою неприкосновенность и целостность.

Связующим звеном этого космоса является семья: усадебная идиллия переходит в семейную идиллию, в которой слуги, хозяева, гости описаны теми же образными средствами, что и природа, и интерьер – не случайно упоминаются висащие на стене эстампы с пасторальными сюжетами... Пространство домашней идиллии венчают столовая и обеденный ритуал, описанный с такими подробностями и деталями, звуками и запахами, мерцающими цветами и оттенками, что преемственная связь с «гастрономическими» мотивами и литературными «натюрмортами» XVIII века:

Любой пустяк из прежних дней
Так ненасытно мил и чуден...
В базарной миске средь сеней
На табуретке стынет студень.
Янтарно-жирный ободок
Дрожит морщинистою пленкой,

Как застывающий прудок
Под хрупкой корочкою тонкой...

[Черный 2015]

Многочисленные описания блюд, всевозможной снеди усиливает идиллическую составляющую поэмы. С одной стороны, это обусловлено повседневной и литературной традицией (достаточно вспомнить «Старосветских помещиков», сцены из «Мертвых душ» Гоголя, с которыми интертекстуально связана поэма С. Черного); с другой – пространство столовой, обеденного ритуала и его культа определяют жанровый принцип идиллии, отмеченный М. М. Бахтиным: «Еда и питье носят в идиллии или общественный характер, или – чаще всего – семейный характер, за едой сходятся поколения, возрасты» [Бахтин 2000: 160].

Реконструкция детства в идиллическом ключе мыслится одновременно и как защита от современной эмигрантской жизни и выполняет эскапистскую функцию (идиллии С. Рафальского, В. Набокова, его же лирика 1920-х гг.).

Пространство воспоминаний выходит далеко за рамки идиллии в историко-философскую плоскость. Оба плана (враждебная реальность эмиграции и идеализированное прошлое, между которыми еще октябрьский разлом) соотносятся по принципу *налимтсеста*, где эпохи «просвечивают» друг через друга с помощью авторского сознания. При этом сквозь простые радости естественного человека, воплощенного в ребенке, проступает трагизм идиллического сюжета – это идиллия, «вывернутая наизнанку».

Оксюморон «трагическая идиллия» – это выражение особого дискурса, имеющего глубокие традиции в русской литературе и свойственного произведениям Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, где за безмятежно счастливым существованием скрывается «экзистенциальный вакуум», который, по В. Франклу, связан с ощущением пустоты и разрушением сложившейся системы ценностей [Франкл 2015: 308–321].

Трагизм проникает в идиллию в силу исторической дистанции автора от происходящих событий, что придает воспоминаниям свойства *quod locum non*, инобытия: «Я дверь минувшего без страха открываю/ и без раскаянья бывшее призываю»). Способом перемещения в инобытие является сон («сон дальний, сон неверный» («я помню, мне чудится», «я помню», «и слышу я...», «мне грезится»). На этом основана поэтическая вселенная В.Набокова, В. Ходасевича, Саши Черного, И. Северянина, Н. Злобина, В. Туроверова... Отсюда символы Атлантиды,

сада (парка), внимание к самым мельчайшим деталям (бинокулярное зрение), создающее крупный план почти кинематографического видения «рая зеленого», Аркадии).

В идиллическом пространстве эмиграции всегда обозначена граница между нынешней реальностью и прошлым (по принципу видения в зеркале). Так, в стихотворении-поэме В. Набокова «Детство» время и пространство постоянно перемещаются из настоящего в прошлое и обратно, что отражает ассоциативные свойства сознания, его фрагментарность. Созданный в преддверии эмиграции (1918) образ «восставших младенческих годов» сохранится и в лирике поэта 1920-х гг. («Березы», «Прелестная пора»). Такой же «двойной хронотоп» характерен для поэмы Саши Черного «Дом над Великой»: с одной стороны, разрушенная революцией прекрасная Аркадия усадебного мифа сменяется «хтоническим» образом разрушенной Аркадии, где «густой узор людского кала/ Обвил гирляндой все кусты»; «лопух разросся, словно спрут», торчит «обуглившийся остов» дома...; с другой стороны, написанная в Риме, поэма детально воспроизводит образ потерянного рая в буколических картинах «благодатного» «зеленого мира». Таким образом, идиллическое пространство в творчестве поэта проявляет черты непрочности. Как правило, революционные события становятся концом Золотого века. Трагедия эмиграции завершает конец истории, одновременно являясь концом мифа.

Идиллическая обращенность в прошлое приобретает в поэзии эмиграции парадоксальные формы. Разрушая традиционный образ вечно-летней Аркадии, поэзия воссоздает идиллический топос Аркадии «зимней».

«Зимний код» отражал целый спектр культурных ассоциаций, связанных с русским текстом и образом России. Даже в творчестве самого «солнечного» поэта Серебряного века все чаще появляются навязчивые образы, составляющие зимний хронотоп его лирики («Таинственная склянка», «Гармония гармоник», «Северный венец»). Еще более отчетливо звучание русской «ноты» в семантике зимы у Дона Аминадо («Города и годы»), где она включается в ассоциативный ряд, связанный с одористическим кодом: запахам городов мира, пахнущим снедью, резиной, ромом, кожей, кипарисом, жареными каштанами, противопоставляется «русский зимний полдень» и «русский запах снега» как единственная ценность человеческой жизни, находящейся «у последнего порога».

Зима включается в идиллический контекст прошлой России в «Петербурге» Вл. Набокова (1923), поэтическом цикле Н. Тuroверова

«Снег». в «Четверостишиях о снеге» Б. Божнева (1939). Последние представляют своеобразные вариации, основная тема которых создается образом снега. В основе цикла лежит принцип музыкальной поэтики: падающий снег уподоблен нотам, звучащим то трагически обреченно, то высокаторжественно:

Страна, не знающая снега,
Нехристианская страна.
Сияющей суровой неги
Не все достойны племени

[Божнев 2015].

«Снежный текст» Б. Божнева – образ зимнего рая, в котором и сияющий Петербург, и заснеженный деревенский пейзаж, и древняя Греция, и вся мировая культура, в которой соединяются и русский XVIII век, и Христос, и Атлантида, и Орфей, и Артемида, и кентавр, забежавший в замерзшую Россию, и Гекуба, и Древняя Русь – практически вся атрибутика Золотого века кружится в занесенном снегом и метелями XX веке. Оксюморонная стилистика, лежащая в основе поэтики снежности, создает своеобразную симфонию мерцающих смыслов, где прошлое и настоящее утрачивают свою локализацию. Возможно предположить, что зимний текст, представленный в идиллическом контексте, был навеян «Скорбными элегиями» Овидия, написанными в изгнании, где поэт, с удивлением ступая по льду, покрывшему залив, сравнивает снега и льды с мрамором и любителю кристаллами инея...

В «Петербурге» Набокова зимняя идиллия достигает своеобразного апофеоза: возникающие в сновидениях «серебристая сеть» деревьев, «морозом очарованный Исаакий», «голубой гудящий ледок», «легкий», «воздушный Петербург» сливаются в один «серебряный рай», омраченный январской дуэлью Пушкина и реальностью эмиграции:

Мой девственный, мой призрачный!.. Навеки
в душе моей, как чудо, сохранится
твой легкий лик, твой воздух несравненный,
твои сады, и дали, и каналы,
твоя зима, высокая, как сон
о стройности нездешней...
Ты растаял,
ты отлетел, а я влachu виденья
в иных краях, на площадях зеркальных...

[Набоков 2002: 259].

В отличие от старшей эмиграции, младшее поколение, которое не было связано воспоминаниями о полузабытой уже родине, в поисках «золотого века» обращались не столько к детским впечатлениям, сколько к общекультурной символике – например, античности с её пространством классических форм – буколики, античной идиллии, пасторали и др.). В числе этих форм одним из самых продуктивным и «гибким» была пастораль, являющаяся одним из самых устойчивых метажанров, или жанровых модусов, в мировой литературе и – шире – культуре. Входя «в культурные парадигмы разных эпох... пастораль обеспечивала их преемственность, способность сопротивляться разрушительным, энтропийным процессам» [Саськова 1999: 4].

Не удивительно поэтому, что, с одной стороны, пастораль стала художественной репрезентацией эскапизма (и здесь она синтезировалась с элегией, идиллией), с другой – приобрела черты иронии, пародии и сатиры.

Подобный синтез характерен для позднего цикла И. Чиннова «Пасторали» (1976). Исследователи цикла отмечают в нем сочетание декоративности рококо, искусственности модерна, театральности, легкой пародийности). В то же время нельзя согласиться с мнением о том, что представление поэта о пасторали – это представление как об искусственном, игрушечном, фальшивом [Урюпина 2005: 185–187].

Трудно согласиться с такой, несколько категоричной оценкой цикла. Дата создания цикла (1976) дает основание говорить о том, что в основе образной системы цикла лежит мотив игры, но не театральной (как это было в традициях модерна), а игры постмодернистской – не случайно практически каждое стихотворение цикла предваряется цитатами мировой поэзии разных времен, что делает цикл текстом культуры: Восток, древняя Аравия, Греция, Рим, Мексика, Россия, Франция, Испания, Средневековая Европа – все кружится в вихре ассоциаций, утверждающих бесконечную связь времен и культур.

Но почему это все-таки «Пасторали»? Во-первых, потому что здесь преобладает идеальное прошлое культуры, явленное в «остановленных мгновениях», мастерстве детали, «особенно в пейзаже, всегда мирном и потому условном». Во-вторых, потому, что образ «золотого века» сохраняется в мировом искусстве, нетленном и вечном.

Одной из пространственных и антропологических координат эмигрантского пассаизма в контексте мифологии «благородного дикаря» (но в очень специфическом воплощении) является символ кочевника, вписывающийся в «скифский текст» русской культуры. Эту особенность русского сознания в свое время точно подметил И. Анненский:

«Где нам до французов ? В нас еще слишком много степи, скифской любви к простору. Только на скифскую душу наслоилась тоже давняя византийская буколика с ее вертоградми, пастырями, богородицыными слезками и золочеными заставками. и это, вероятно, самый глубокий слой нашей души» [Анненский 1979: 358].

Вот это сочетание скифского текста с идиллическим стало основой одного из важнейших мотивов эмигрантской поэзии. Это можно обозначить понятием «скифская идиллия», ядро которой восходит к специфике геокультурного развития, связанных с ассимиляцией славянских и кочевых народов и влиявших на характеристику ментальности русского народа. Интерес к образу «благородного дикаря» в духе руссоистской концепции прозвучал еще в XVIII веке (у М. Ломоносова, Я. Капниста, А. Сумарокова, И. Дмитриева, В. Теплякова, позже у «архаистов» (А. Шишкова, Н. Гнедича, С. Глинки), А. Апухтина, Я. Полонского и др.), где он был связан прежде всего со скифской и цыганской темами. В обозначенном проблемном поле сложилась романтическая мифологизация естественных народов в виде метафоры дикости как природности и одновременно уязвимости. В лирике эмиграции она утрачивает «угрожающий» смысл, уводя нас в классическую традицию пушкинско-лермонтовско-толстовского понимания «дикости» не только как первозданности и вольности, но и как незащитности, граничащей с горем и страданиями.

Одним из выражений «кочевой» темы стала «казацья идиллия», тем более что казачество было широко представлено литературой эмиграции (Н. Тuroверов, Н. Волков, В. Карпушкин, Б. Кундрюцков и др.). Общую философию кочевья в этом контексте выразил Б. Волков, поэт, участник Белого движения в стихотворении «Кочевье» (1929),

Вл. Набоков в стихотворении «Скиф»:

Ночь расплелась над Римом сытым,
и голубела глубь амфор,
и трепетал в окне раскрытом
меж олеандров звезд узор...

...И сон мучительный, летучий
играл и реял надо мной.

Я плакал: чудились мне тучи
и степи Скифии родной! [Набоков 2002: 109].

Одной из важных культурных составляющих идиллического хронотопа является метафора «**степного рая**». Так, в цикле Н. Тuroверова

«Степь» (1946), оба вектора мифологии золотого века – мифологема потерянного рая и кочевника-номада, объединяются через мифологически персонифицированную природу уходя в толщу анимистических представлений, когда человек и природа составляли гармонию.

В заключение отмечу, что в более поздний период, а особенно в творчестве представителей последующих эмигрантских волн пассеизм изживает себя как тип мировосприятия – постмодернизм перевел его на уровень пастишизации и иронии (как, например, это демонстрирует современная зарубежная русскоязычная литература), но это уже другой вектор исследования, не менее интересный и продуктивный.

Использованная литература

- АННЕНСКИЙ, И. (1979): *Книги отражений*. Москва: Наука.
- БАХТИН, М. (2000): *Эпос и роман*. Санкт-Петербург: Азбука.
- БОЖНЕВ, Б. (2015): *Четверостишия о снеге// Саннодержавие/Элегия эллическая* (10.10.2015), <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bozhnev-boris-borisovich/elegiya-ellicheskaya-izbrannye-stihotvoreniya/6>.
- ДМИТРИЕВА, Е., КУПЦОВА, О. (2003): *Жизнь усадебного мифа: «утраченный и обретенный рай»*. Москва: О. Г. И.
- НАБОКОВ, В. (2002): *Стихотворения*. Санкт-Петербург: академический проект.
- САСЬКОВА, Т. (1999): *Пастораль в русской поэзии XVIII века*. Москва: МГОПУ.
- УРЮПИНА, А. (2005): Литературные традиции русской поэзии XVIII века в творчестве поэтов русского зарубежья 60–80-х гг. In: *Мортира и свеча: материалы международной летней школы по авангарду, посвященной 100-летию Д. Хармса*. Санкт-Петербург: без м. изд.
- ФРАНКЛ, В. (2015): Экзистенциальный вакуум. In: В. Франкл. *Человек в поисках смысла*. Москва: Прогресс.
- ЧЕРНЫЙ, САША (2015): *Дом над Великой (картины из русской жизни). В: Черный, Саша. Соч. В 5 томах. Т.2 Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы 1917–1932.* (29.09.2015), <http://booksonline.com.ua/view.php?book=82682&page=212>.
- ЭЛИАДЕ, М. (2015): *Миф о благородном дикаре, или престиж начала* (27.9.2015), http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Eliade/Mif_BIDik.php.

Профиль автора

Осипова Нина Осиповна, доктор филологических наук, профессор.
Сфера интересов: теория литературы, семиотика, литература русского зарубежья, поэзия Серебряного века, мифопоэтика, синтез искусств.

Место работы: Московский гуманитарный университет (11402, Россия, Москва, ул. Юности, д. 5. Веб-сайт: [www. http://mosgu.ru](http://mosgu.ru)
e-mail: nina.osipova@list.ru

Роман Владимира Набокова «Машенька» как конфликт «своего» и «чужого»

The Novel of Vladimir Nabokov *Mary* as the conflict of the world of “home” and the world of “strangeness”

ЗДЕНЕК ПЕХАЛ, Чешская Республика, Оломоуц

Abstract: The author of the present investigation analyzes the literary emigration as the opposition of two worlds – “home” and “strangeness”. The opposition “own” and “foreign” is understood not in its separateness and isolation but in their interaction. The idea of about the fatal separation and incompatibility of both words presented by Nabokov is the dominant at the end of the novel. The illusion of paradise in the middle of an inhospitable waste land is presented as an irony. Interaction of “domestic” and “foreign” is productive not in their isolation but on the edge of these two sides.

Keywords: Russian Emigration – Vladimir Nabokov – Novel *Mary* – opposition “home” and “strangeness”

Ян Паточка в книге *«Естественный мир как философская проблема»* [Patočka 1992: 85] четко постиг феномен дома. «Он – основа нашего мира его центральным ядром является часть, с которой мы преимущественно, знакомы, в которой чувствуем себя в безопасности, где нечего заново открывать, где каждое ожидание уже было или будет самым типичным образом оправдано». С одной стороны, Паточка имплицитно представляет представление о том, что мир разделен на определенные области, с другой – он заметно колеблется:

«Дом – не там, где сейчас нахожусь я, ведь я могу находиться далеко от дома, дом – это убежище, место, которому я принадлежу более, чем какому-либо другому месту... Границы дальнего дома неопределенны, они исчезают в необжитом, чужом, вдалеке... Ведь мир – это целое, ни одно из явлений в нем не выходит из-под контроля и не может существовать в нем радикально непостижимо. Но даль и чуждость (существенно связанные друг с другом) таковы, что на каждом шагу может случиться неожиданное, предметы и люди ведут себя или могут вести себя иначе, чем мы (привычные к дому)... А за границей жизни

простирается еще и природа – строго чужая, непонимающая, беспощадная, безликая и страшная... что-то, с чем не справиться, удивительно сильное и хаотичное, что угрожает нашей жизни – безмерное равнодушие и сила материи». [Patočka 1992: 86–87]

Паточка, таким образом, не сомневается в целостности мира – ни одно из явлений в нем не выходит из-под контроля, – но говорит о понятиях дали и чуждости, в связи с которыми люди ведут себя или могут вести себя иначе, чем в привычном, «домашнем» мире. Паточка очерчивает и другое измерение, находящееся за границей или отличающееся от «домашнего» мира; эту область он описывает как что-то безгранично сильное и хаотичное.

Исходя из представлений Паточки о реальности как о территории «дома» в сочетании с миром чуждости и областью сильной и хаотичной природы, человеком «извне» можно считать того, кто оказался за границей «домашнего» мира. Нельзя, однако, обойти стороной и причину этих изменений. Исходный мир отличается четкими константами, в этом мире на основе собственного опыта и общепринятых жизненных схем можно было предугадать будущее развитие событий. Чуждость же основана на отсутствии общепринятых жизненных схем, она требует от индивида постоянного приспособления к новой среде. Оппозиция дома и чуждости характерна для развития русской литературы как девятнадцатого, так и двадцатого века. Персонажи героев, пришедших извне, не относящихся к знакомому, «домашнему» миру и ведущих себя в нем совершенно по-другому, характерны уже для первых трех классических произведений русской романистики 19 века. Чужим человеком является Евгений Онегин, и без этого нельзя себе представить развитие сюжетного конфликта. Людьми извне можно считать и Чичикова с Хлестаковым, таким же образом созданы теневые персонажи гоголевского петербургского мира. В психологическом романе Лермонтова *«Герой нашего времени»* главного протагониста Печорина воспринимают как человека лишнего, отличающегося от других, демонически нарушающего обычный ход вещей и создающего в новой среде заметное напряжение. В вышеупомянутых трех русских романах жанровое понятие героя «в пути» комбинируется с ролью чужого человека. Мотив героя извне здесь выстраивает основу фабулы романа. Путь такого персонажа приводит его в мир, где все воспринимают его как чужого и не принимают его эксцентричного поведения. В этой связи так же воспринимаются события романов Ф. М. Достоевского, герои произведений которого не столько переходят границы «домашнего» мира, сколько исходя из их исключительной ориентации на исключительную мысль, которая

эксцентрически выходит за границы привычного, домашнего, «своего» мира, воспринимаются окружением как странные, чужие люди. Речь идёт, например, о господине Голядкине из повести «Двойник», ведущем ожесточенный бой с собственным больным представлением о реальности, или о Раскольникове из романа «Преступление и наказание», который со всей решительностью пытается противостоять традиционным этическим нормам. Это ситуации, создающие своеобразную мотивационную связь в ходе истории развития русской литературы. Под другим же углом зрения реальность «домашнего» мира выходит за рамки стереотипного и традиционного понимания действительности, реальность романа посредством иной перспективы начинает двоиться, переходит из состояния статики в состояние взаимодействия. Это новое взаимодействие становится источником движения сюжета, придающего художественной реальности романа новые и неожиданные значения. Героя извне и взгляд под другим углом можно рассматривать как основные формальные средства, переводящие реальность из исходного состояния статики в состояние изменения посредством перспективы, освобождающие реальность от типичных представлений о ней и открывающие в ней новое семантическое пространство.

С точки зрения дихотомии «дома» и чуждости можно рассматривать и романы Владимира Набокова. Сам Набоков был изгнан революцией из семейного тыла русского детства и очутился в одиночестве в чужом для него мире Берлина. Так же, как одинокий Набоков, на границе двух реальностей («родного дома» и «чужбины») очутились и герои его романов. Они оказались на границе мира «родного дома» и мира «чужбины», на границе детства и взрослой жизни. Такие временные и пространственные пересечения являются решающими конфликтными импульсами в русскоязычных романах Набокова.

Интерпретация Набоковым темы изгнания и чуждости прослеживается в нескольких образах его романов. Ганин, протагонист романа «Машенька» и русский эмигрант в Берлине, обезличен в тот момент, когда проснувшись, он сидит нагишом в постели, сцепив между колен холодные руки. Ошеломленный мыслью, что и сегодня придется надеть потом и пылью пропитанные тряпки, он думал о цирковом пуделе, который выглядит в человеческих одеждах до ужаса, до тошноты жалким [Набоков 1999: 50]. Образ голого мужчины, сидящего в постели, сцепив между колен холодные руки, создает параллель с общим состоянием жизни Ганина, в которой он неспособен избавиться от безличных любовных отношений с Людмилой, характеризующихся лишь модной желтизной ее волос, резким ароматом духов, маской пудры

и холодными объятиями механического секса. Сцена с холодными руками непосредственно соседствует со скопляющимися образами скучной улицы и неприветливого берлинского пансиона, в утробу которого проникает надрывный грохот близлежащего железнодорожного моста. Этот грохот создает впечатление, что поезд проходит прямо под стенами пансиона.

Ганин был изгнан из родного русского дома случайным стечением обстоятельств, он не находит в себе энергии противостоять опустошающей серости чужой реальности, в которой правит то, что Набоков называл «пошлостью» (Набоков 1997: 449–457). У этого слова нет прямого эквивалента в других языках, наверное, его можно перевести словами «вульгарная банальность». Чуждость берлинского мира сливается в сознании Ганина в образ мелкой жизненной серости, вульгарной приземленности, изнурительной неизменности и равнодушия.

В противовес чуждости в романе *«Машенька»* создан и исходный ценностный мир. Мир детства Ганина полностью отгорожен от реальности, окружающей героя теперь. Речь о реальности, которая создается в воображении главного героя как следствие случайного импульса. Главный герой романа неожиданно видит среди чужого берлинского мира фотографию своей первой любви Машеньки. Фото принадлежит Алферову, соседу Ганина по пансиону, Машенька – его жена и в ближайшее время он ожидает ее приезда в Берлин. Фотография Машеньки вызывает у Ганина воспоминания о прошлом, о пространстве его исходного, родного мира. Со временем воспоминания о Машеньке становятся для него единственной реальностью. Домашний мир посредством этих воспоминаний сопоставлен с чужим для героя пространством Берлина и эта различительная параллель позволяет смысловым граням чужой реальности создать на фоне воображения «рая детства» новые взаимосвязи. Отличительной чертой романа *«Машенька»* становятся представления Ганина о доме, который является параллельным миром героя, более реальным, чем сама реальность, чем годы, прожитые в Берлине, и те, которые он по-настоящему прожил в родном для него мире. Реальность родного мира связана для героя с образами женского лица, солнечных лучей, бьющих в окно, августовского неба, августовского вечера, дорожки в парке, запаха карамелек, игры света в глазах, звуков, переходящих в визуальные ощущения, ночного ветерка, темного блеска волос, смеющихся девичьих уст, дома, синей ткани девичьего платья, дождливого августа, поцелуя шумящей осенней ночью, неги, белого воздушного платья, смеха, пения, песка, мельницы, стола, свежести осеннего парка, лесной тропинки, езды на велосипеде

по лесным дорожкам, отблесков водной глади реки, испачканного девичьего башмачка. Результатом приведенных образов является ничем не нарушаемая идиллия.

Можно сделать краткое заключение: извлечение индивида из исходно целостного жизненного контекста интерпретируется Набоковым с точки зрения взаимосвязи двух миров: исходного и нового. Исходный мир представлен как полноценный образец действительности, происходящее в нем связано с традиционными ценностями обыкновенной человеческой жизни, этот мир гармоничен. С точки зрения главного героя исходный мир – это идиллическая ценность, не зависящая от времени и реальных событий. Новый же мир воспринимается главным героем как среда враждебная, все, происходящее в ней, идет вразрез с естественными ценностями человечества. С объективной точки зрения такое положение вещей обусловлено юридическим вакуумом, в котором очутились эмигранты Берлина. Основной проблемой русского беженца в Берлине является потеря юридической защищенности, отсутствие основных документов о гражданстве, обусловленное послереволюционной безответственностью новой власти. Тем не менее, для Набокова гораздо более важным оказывается следствие несоответствия двух миров, тревожные состояния героев, ведущие к крайней экзистенциальной безысходности. Результат такого положения вещей – состояния оцепенения, безысходности и депрессии. Естественный мир человека с его традиционными ценностями, таким образом, противопоставлен серым схемам чужого мира.

Ю. Левин в статье *«Биспациальность как инвариант поэтического мира Владимира Набокова»* делит мир романов Набокова на две части: сферу «чужбины» и мир «родного дома». [Левин 1990: 45–124]. Оба эти мира разделены как географически, так и во временной перспективе. Результат интерпретации Левина, таким образом, – четкое разделение двух миров. Наше же понимание направлено не на разделение, а на взаимопереплетение миров. Это взаимопереплетение мира «дома» и мира чуждости представляет собой не взаимную изолированность того и другого, а процессуально-смысловое единение этих объектов. Взаимопереплетение здесь понимается как непрерывная взаимосвязь, взаимодействие, взаимная смысловая событийность в плюралистической художественной реальности.

Сюжетная линия романа Набокова «Машенька» направлена на возрождение запертой в прошлом реальности детства героя и воссоздание этой реальности в пространстве чуждости нового мира. Такое видение сюжета можно считать определенным типом экзистенциальной

обороны героя против чуждости мира изгнания. В целом можно утверждать, что уже сам факт изгнания вызывает у героев Набокова оборонительную реакцию, это состояние в общем можно охарактеризовать как позицию обороны. Можно было ожидать, что план Ганина сработает, что на вокзале вместо ее мужа он встретит Машеньку и эта встреча вернет им потерянное время и возродит к жизни мир их детства. Однако ожидание не оправдалось. Вместо встречи с Машенькой Ганин уезжает неизвестно куда. Таким образом, Набоков сосредоточил внимание именно на герое, который воспротивился миру чуждости посредством творческого воспоминания, перестал быть подчиненной судьбе марионеткой (изгнанческое оцепенение мужчины, сцепившего между колен холодные руки) и стал героем, создавшим свой собственный мир, мир, которым управляет только он, мир, подчиненный его инициативе. Приезжающая с минуты на минуту Машенька уже не может стать частью его жизни, ведь реальная Машенька уже является частью берлинского мира, чужой, уже созданной кем-то игры. Своим уходом «в никуда» Ганин подтверждает свое решение быть независимым, взять жизнь в свои руки, перестать быть слепым участником чужой игры. С точки зрения ожидаемого сюжета Ганин вышел за рамки предложенной схемы, вошел в открытое для творчества пространство. Таким образом, он переходит из фазы подчинения обстоятельствам изгнания в фазу независимого и свободного творчества. Следовательно, речь идет уже не о «музейном» [Долинин 2004: 78] сохранении привычного хода вещей, а о развитии традиции в творчестве и свободном творческом акте. Набоков посредством приведенного заключительного поступка внес в роман идиллии и гармонии прошлого иронию. Ирония является средством нарушения непоколебимого до тех поррая, гармонии детства и родного дома. В следующих романах герой Набокова попробует вообще переписать и в ложном виде пересказать свою собственную жизненную историю.

Если сделать заключение, то можно сказать, что именно из напряжения «своего» и «чужого» рождается что-то совсем новое, что продуктивная жизнь пространства романа проходит на границах его отдельных областей, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике. «Свое» и «чужое» нельзя механически отделять друг от друга, их надо всегда рассматривать как плодотворное взаимодействие.

Использованная литература

- ДОЛИНИН, А. (2004): *Истинная жизнь писателя Сирина*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.
- ЛЕВИН, Ю. (1990): Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова. *Russian Literature XXVIII*, с. 45–124.
- НАБОКОВ, В. (1997): Николай Гоголь. *Собрание сочинений американского периода в пяти томах. Том 1*. Санкт-Петербург: Симпозиум, с. 449–457
- НАБОКОВ, В. (1999): Машенька. *Собрание сочинений русского периода в 5 томах. Том 2*. Санкт-Петербург: Симпозиум, с. 45–127.
- РАТОЧКА, J. (1992): *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha: Československý spisovatel.

Профиль автора

Проф. Д-р. Зденек Пехал, канд. фил. наук. (Zdeněk Pechal, prof. PhDr., CSc.), заведующий кафедрой славистики Университета им. Палацкого в Оломоуце. Филолог, русист. Читает лекции по теории литературы, русской литературы 19 века, русской литературы 20 века, герменевтике. Главный редактор журнала *Rossica Olomucensia*. Области исследования: русский роман 19 и 20 вв., русский модернизм, современная русская литература, феномен стихии в русской литературе.

Katedra slavistiky Filozofické fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Křížkovského 10, Olomouc 771 80, Česká republika
<http://www.slavistika.upol.cz/>
zdenek.pechal@upol.cz

«Ich bin kein Emigrant.» Двойная эмиграция Валентина Булгакова

“Ich bin kein Emigrant.” Valentin Bulgakov’s Double Emigration

ВОЙТЕХ ПИХА, Чехия, Оломоуц

Abstract: Main concept of the article is émigré identity. While the most of Russian émigrés of the first wave were focused on how to define the sense of Russian emigration, Valentin Bulgakov, tolstoyan and christian-anarchist activist, proclaimed not to share this collective identity. Research below examines both vectors of estrangement – the one of Bulgakov towards the émigré community and the one of émigré community towards Bulgakov.

Keywords: antimilitarism – bolsheviks – christian anarchism – collective identity – Leo Tolstoy – pacifism – Romain Rolland – Russian emigration – tolstoyans.

«Я не эмигрант,» записал для себя в германском Дюссельдорфе 23 октября 1929 г. Валентин Булгаков, писатель, публицист, антивоенный активист, религиозный анархист, толстовец, высланный из России в 1923 г. [LAPNP, SČP, Teze přednášky v Düsseldorfu] В статье дается представление о его мировоззрении, той общественной позиции, которую он занимал в эмиграции, эксплицированной как в открытых выступлениях, так и в публицистике и переписке. Полемика российских эмигрантов первой волны об их коллективной «эмигрантской» идентичности, а также введение в научный оборот термина «эмигрантология», свидетельствует, что поиск «смысла русской эмиграции» становится одной из центральных проблем как эмигрантов, так и их исследователей. Валентин Булгаков, напротив, существовал в эмиграции вне связи с общепринятой ментальной позицией.

Валентин Булгаков, родившийся в 1886 году в сибирском Кузнецке, неудовлетворенный университетским преподаванием философии на историко-филологическом факультете Московского университета, познакомился с анархической, ненасильственной проповедью Льва Толстого, которая сильно повлияла на его мировоззрение¹. Он оставил

¹ Биографические данные Булгакова систематизированы в приложении к изданию его мемуаров [Булгаков 2012: 728–784].

университет и стал секретарем Толстого, помогал ему с организацией личной библиотеки, перепиской и т.д. После смерти писателя, Булгаков развивал идеологию Толстого, причем, в отличие от учителя, поставил акцент также на общественной работе. Пока что Толстой настаивал категорически на совершенном индивидуализме, самосовершенствовании, Булгаков считал нужной агитационную работу среди народа. С началом Первой мировой войны он вместе с другими толстовцами опубликовал воззвание против войны с названием «Опомнитесь, люди-братья!», за что просидел больше года в тюрьме. После революции он продолжал работать над редакцией неизданных работ Толстого, но вел также публичную полемику с верхушкой большевиков относительно революционного насилия; принимал участие в свободно-религиозных кружках, в Московском вегетарианском обществе. Из-за критики советов он был выслан из России в 1923 году и стал работать в Праге с чехословацкими коллегами по религиозно обоснованному пацифизму, участвовал в работе европейских антимилитаристских организаций, таких как Союз примирения или Интернационал противников войны. Он вел широкую лекционную и публицистическую деятельность, популяризируя, обосновывая и развивая идеи Толстого в Чехословакии, Германии, Австрии и т.д.

Исследователи интересовались Валентином Булгаковым почти исключительно как толстовцем. В центре внимания была его деятельность по описанию личной библиотеки Толстого для изучения факторов, оказавших влияние на мышление писателя, или на свидетельства об отношениях в семье Толстого и т.д. Исследованию толстовцев, т. е. людей, продолжающих и развивающих мировоззренческое наследие Толстого, уделено пока мало внимания, слово «толстовец» было до сих пор клеймом, которое только в самое последнее время наполняется содержанием благодаря историкам, изучающим общественные течения начала XX века.² Желательно, чтобы настоящая статья стала частью этого исследования.

«Двойная эмиграция» в заглавии статьи отмечает тот факт, что сам Булгаков сознательно выделялся из сообщества русской эмиграции первой ее волны и становился «внутренним эмигрантом» в эмигрантском обществе. Ему стало тесно в кругу проблем, на которых сосредоточился огромный интеллектуальный потенциал людей, эмигрировавших из России. Наравне с Николаем Бердяевым он призывает к освобождению

² Пионерской в этом отношении можно считать статью Ирины Гордеевы «Самиздат "толстовцев" 1920-х – начала 1930-х годов» [Гордеева 2013]

от узкой русско-эмигрантской точки зрения и к принятию «общечеловеческой» позиции. Одним словом, не вопрос «Что такое русская эмиграция?», а вопрос «Как бороться с разъединением людей?» он считал по-настоящему важным и волновал его³. Уезжая из России, он прощался со своими единомышленниками пафосными, но искренними словами о том, что будет продолжать борьбу за революцию сердец, за преобразование мира с помощью распространения идей ненасилия: «[...] чрезвычайно важно, что вот мы с вами сумели ощутить единство, в котором мы сейчас находимся, а поскольку мы его сумели ощутить, оно у нас не может быть отнято. Это элементарная истина, и я глубоко верю, что как существует закон неуничтожимости материи, так существует и закон неуничтожимости духовной жизни; и как только мы это сознали, как только каждый из нас сознал: «я есмь» – мы можем уже помереть спокойно. Высшего момента быть не может!» [LAPNP, SČP, Prošćalnoje slovo pered otjezdom iz Moskvy] Это мировоззренческое единство Булгаков возвысил над национальным, которое ему казалось самой важной составляющей идентичности не только эмигрантов из России, а людей межвоенной эпохи вообще. То значение, которое приписывается делению человечества по национальному признаку, он считал идущим против духа Евангелия и «болезненно раздутым», как он сказал на конференции по вопросу национальных меньшинств в Вьене в 1925 г. [Там же, Nacionalizm, přednáška]

Принадлежность человека к какой-либо группе состоит из двух моментов. Во-первых, насколько индивидуум принимает или не принимает эту общность, и, во-вторых, насколько эта общность принимает или не принимает индивидуума? Ответив на первый вопрос, обратимся ко второму. Отношение большинства эмигрантской общественности к Валентину Булгакову было обусловлено, прежде всего, двумя факторами: его отношением к советскому правительству (отказ от борьбы с большевизмом) и его отношением к русской православной церкви, представляет ли ее реформаторский кружок Бердяева, парижский Свято-сергиевский институт или консервативная Русская православная церковь за границей, обосновавшаяся в Белграде.

Отказ от институциональной религиозности, вытекающий из анархических толстовских установок, отчуждал Булгакова от тех кругов эмиграции, которые часть своей русско-эмигрантской идентичности

³ По его собственным словам, записанным для беседы в пражском Евразийском семинаре, состоявшейся к случаю полемики над изданной Булгаковым нашумевшей брошюры «Толстой, Ленин, Ганди». [LAPNP, SČP, Istinnýj smysl mojej brošjury Tolstoj, Lenin Gandi]

связывали с православием. Александр Кизеветтер упрекал его за высокомерность, за то, что, по словам Кизеветтера, «отношение Булгакова к «инакомыслящим», т.е. тем, которые исповедуют Евангелие, не борется одновременно против войны, проникнуто мыслью об их нравственной непорядочности», и что Булгаков не склонен видеть нравственный героизм вне круга сторонников его взглядов. [LAPNP, PP, Письмо А. Кизеветтера от 6 августа 1924 г.] Также и кадет Игорь Демидов, признавая в письме Булгакову, что «уровень духовности у сектантов всегда выше, чем у правочерных церковников», сам предпочитает оставаться в церкви и внутри нее бороться за воплощение своих идеалов, например, за ее реформу. [Там же, Письмо И. Демидова от 2 мая 1929 г.]

Булгаков в эмиграции, однако, смягчил свою острую позицию по отношению к церкви как институции и признал, что его «взгляд на историческую роль православной церкви несколько изменился: все же церковь призвала к добру, к любви, рассказывала о душе, о Боге, – и это нужно было людям». [Там же, Письмо Максy Саксонскому от ? ноября 1932 г.] Это смягчение можно связать с двумя обстоятельствами: во-первых, Булгаков в эмиграции познакомился с большим разнообразием пацифистских течений, чем в России, во-вторых, вступил в плодотворное общение с религиозными мыслителями, такими как протестант Пршемысл Питтер или католик Максимилиан Саксонский. Более того, возможно, что интеллектуалы в секуляризованных обществах Запада были более склонны пойти на компромисс со своими, пусть несовершенными, церквями, по сравнению с русской интеллигенцией перелома XIX–XX вв., дистанцированной от официальной православной церкви. Если идеологически близких интеллектуалов в православной церкви революционного времени Булгаков не нашел, то в христианском экуменизме вежвоенного Запада – да.

Булгаков, высланный из советской России за «антисоветскую деятельность» [Шенталинский 2001: 21–79], играл в эмигрантской общественности (если воспользоваться юридическими терминами) парадоксальную роль *enfant terrible* из-за своего стремления во что бы то ни стало вести диалог с советской властью. В своей брошюре, названной «Толстой, Ленин, Ганди», он противопоставил тезис – нравственного индивидуалиста Толстого, не признающего в деянии добра общественной работы, а только личное самосовершенствование, и антитезис – Ленина, который, преследуя ту же цель (свободу, равенство, братство), подчинил личность коллективному насилию. [Bulgakov 192?] Он считает путь Ганди синтезом индивидуального и коллективного, и образцом миротворческой работы: ненасильственной, но эффективной, потому

что массовой. Само название брошюры вызвало бурные отклики людей не только из эмигрантской среды, которые, несмотря на то, что эссе не читали, недоумевали, как он посмел поставить «дикого азиата» Ленина рядом с Толстым. Нежелательно было для берлинского издательства «Ватага» издавать публичные речи Булгакова еще с советского времени, в том числе из диспутов с наркомом просвещения Луначарским о боге, так как, по словам главного редактора, народного социалиста Мельгунова, «То, что хорошо в Советской России, то не совсем подходит здесь. Там возражения «товарищу» Луначарскому имеют значение, здесь отношение наше к товарищам более решительное.» [LAPNP, PP, Письмо С. Мельгунова от 10 июня 1923 г.] Булгаков признавал символическое и фактическое значение большевизма в эмансипации человечества; он восхищался демократической реформой образования в России, внедрённой Луначарским, понимал значение Ленина в качестве угрозы капитализму, как ветхозаветного «мене, текел, фарес» порабощению человека капиталом. [Булгаков 1919][LAPNP, SČP, Indija – velikij opyt. Referát] Но одновременно он отвергал путь Ленина как путь неестественный и насильственный.

Судя по откликам на публицистику Булгакова, эмигранты, враждебно настроенные по отношению к большевизму, видели имя Ленина в названии брошюры «Толстой, Ленин, Ганди», но не хотели замечать содержащуюся в ней критику действий и идеологии советской власти⁴, как и западноевропейских пацифистов, с которыми Ленин интенсивно общался и представителем которых был Ромэн Роллан, пацифистов, склонных в своей борьбе против империалистической войны, порождаемой капиталистическими странами и развернутой благодаря социальному неравенству, пойти на компромисс с насилием советской диктатуры. Булгаков публично протестовал против всевозможных заявлений о лояльности советам или поздравлений с разными юбилеями от антимилитаристских организаций, активное участие в которых он принимал.⁵ В 1928 г. в эстонской газете «Сегодня» он опубликовал текст, в котором резко осудил рекламу, сделанную себе советским правительством в связи с празднованием юбилея Толстого (сто лет со дня

⁴ Публичные выступления, прочитанные Булгаковым еще в советской России, собраны позже в Чехословакии и переведены на чешский язык на средства общины Nový Jeruzalém в виде брошюры [Bulgakov 1923].

⁵ В переписке с Роменом Ролланом от 11 апреля и 13 мая 1929 г. [LAPNP, PP, Romainu Rollandovi] Свое разочарование в съезде антимилитаристов в Амстердаме в 1932 г., который стал манифестацией симпатий к советам, Булгаков выразил в письме Ранхэму Брауну от 13 октября 1932 г. [LAPNP, KVP]

рождения), который состоялся благодаря многолетней работе преданных толстовцев и вопреки административным препятствиям. [Булгаков 1928] В ответ на эту статью Владимир Бонч-Бруевич, соратник Ленина, принимавший когда-то участие в организации толстовского музея при советской власти, прекратил переписку с Булгаковым острым обвинительным письмом. [РГАЛИ, письмо Бонч-Бруевича от 15 ноября 1928 г.]

Итак, мнимая снисходительность Валентина Булгакова в межвоенное время к советскому режиму не вытекала из патриотизма или нужды защищать цивилизационное наследие России, как у евразийцев или младороссов, ни из прагматического подхода сменовеховцев, примирившихся с советской Россией как с неизбежным фактом. Она была проявлением естественного стремления Булгакова уравнивать окружающие его острые мейнстримовые позиции. Он не был в плену, по его словам, «пагубной государственнической» миссии, целью которой было уничтожение большевистской диктатуры (неважно, разложением ли режима, завершением революции, или внешней интервенцией) и построение новой России. В этом смысле он был аполитичен. Но последовательно политичен он был в критике тех черт государственной машины какого бы то ни было правления, которые шли вразрез с толстовской максимой ненасилия и с борьбой человека за свободу совести.

Использованная литература

Архивные документы

Literární archiv památníku národního písemnictví; fond Valentin Bulgakov; Korespondence – vlastní; Přijátá – в тексте по ссылке LAPNP, KVP

Literární archiv památníku národního písemnictví; fond Valentin Bulgakov; Korespondence; Přijátá; Pisma pisatelů k V. F. Bulgakovu im komentirovannyje (přípravená edice z korespondence V. F. Bulgakova v jeho vlastnoručních opisech a s jeho edičními poznámkami pro vydání, které se nerealizovalo) – в тексте по ссылке LAPNP, PP

Literární archiv památníku národního písemnictví; fond Valentin Bulgakov; Rukopisy – vlastní; Stati, články, přednášky – в тексте по ссылке LAPNP, SČP

Российский государственный архив литературы и искусства, фонд 2226 Валентин Булгаков, единица хранения 504 (письма В. Бонч-Бруевича Булгакову) – в тексте по ссылке РГАЛИ

Работы Булгакова

БУЛГАКОВ В. Ф. (1928): Большевицкая реклама и юбилей Толстого. *Сегодня*. Рига, 1928. 9 сент. (№ 244). С. 2.

- БУЛГАКОВ, В. Ф. (2014): *В споре с Толстым. На весах жизни*. Под ред. А. Донскова. Москва: Кучково поле.
- БУЛГАКОВ, В. Ф. (2012): *Как прожита жизнь*. Под ред. А. Донскова. Москва: Кучково поле.
- БУЛГАКОВ, В. Ф. (1919): *Университет и университетская наука (Почему я вышел из университета?)*. Москва: Новый мир.
- BULGAKOV, V. (1923): *Ve šlépějích Tolstého. Veřejné přednášky Val. F. Bulgakova*. Praha: Nový Jeruzalém.
- BULGAKOV, V. (192?): *Tolstoj, Lenin, Gandhi*. Slaný: Nákladem J. Fišera.

Использованная литература

- ГОРДЕЕВА, И. (2013): Самиздат «толстовцев» 1920-х – начала 1930-х годов. *Acta Samizdatica / Записки о самиздате: Альманах*. Вып. 1 (92), с. 199–209.
- ШЕНТАЛИНСКИЙ, В. А. (2001): *Донос на Сократа*. Москва: Формика-С.

Профиль автора

Пиха Войтех, магистр

Окончил специальности русская филология и история на Философском факультете Университета им. Палацкого в Оломоуце. Занимается проблемой политической идентичности российского общества конца XIX – начала XX вв.

Katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, třída Svobody 26, 77900 Olomouc
www.slavistika.upol.cz
v.picha@seznam.cz

Изображение детского «страха и удовольствия» в рассказах З. Гиппиус 1920–1930-х годов

The Concept of Children's "Fear and Fun" in the Stories of Z. Gippius 1920–1930

ВЯЧЕСЛАВ АЛЕКСЕЕВИЧ ПОЗДЕЕВ, Россия, Киров

Abstract: To the world of childhood directly accessed such prominent Russian writers as ST Aksakov L. H. Tolstoy, Fyodor Dostoevsky, AP Chekhov, DN Mamin-Siberian, VG Korolenko, NG Garin-Mikhailovsky and others. Beginning of the twentieth century – is a very difficult era of the transformation of tradition, aesthetic systems in art and literature. This is the era when a change in the world order in Europe, changed the relationship between states and people, between philosophical and social views. No coincidence that in the interwar period for the Russian literature abroad so characteristic was an appeal to the origins of human life – his birth, the world of childhood, adolescence.

The report examines the world of the child and a teenager, his inner life with the first glimpses of love, fear, hope, initiation to the religious canons – a kind of space, a huge and almost unrecognizable, but a recognizable in detail, words, actions. These aspects of childhood Z. N. Gippius depicts the stories of 1920–1930. In the stories recreated symbolist *dvoemirie* "fear and pleasure" in resolving the spiritual, moral and social and moral conflicts of the individual child and teenager.

Keywords: Z. Gippius – stories – poetics – childhood fears – children's fun.

Начало XX века – сложная эпоха трансформации устоявшихся традиций, эстетических установок в искусстве и литературе. Это эпоха, когда с изменением миропорядка в Европе, менялись взаимоотношения между государствами и людьми, между философскими и социальными системами. Как заметил Б. К. Зайцев, «тогда времена были в некоем смысле младенческие». [Зайцев 1993: 460] Это замечание удивительно проницательно выразило межвоенную пору, то есть 1920–1930-е годы. Уже в это время стало понятно многим, что в жизни не только Европы, но и мира в целом, заканчивался один исторический период, начинался другой, с которым связывались ожидания изменения мира, его очищения, либо рождения неведомого. Многие процессы этой драматической эпохи нашли своё отражение в творчестве писателей первой волны эмиграции, в том числе в таком материале, как проза З. Гиппиус.

Даже с учетом высших достижений русской классики XIX века детство как важнейшая нравственно-философская тема постоянно волновала русских писателей рубежа XIX–XX веков. К миру детства обращались непосредственно такие выдающиеся мастера, как С. Т. Аксаков, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, Д. Н. Мамин-Сибиряк, В. Г. Короленко, Н. Г. Гарин-Михайловский и другие. Не случайно поэтому столь характерным для русской литературы начала XX века стало обращение к истокам всего, и в первую очередь жизни человека – его рождению, миру детства, отрочества.

В 1930-е годы надежда на возвращение в Россию у русской эмигрантской интеллигенции окончательно рухнула, а перспектива новой жизни была туманна и неопределенна. В этот период к теме детства и отрочества в её автобиографическом ракурсе обращались писатели-эмигранты: И. Бунин, А. Куприн, А. Толстой, И. Шмелёв Саша Черный и др. Эту тему им диктовала тоска по Родине, с которой у них были связаны воспоминания о самой светлой поре жизни – о детстве. Общность позиций художников Серебряного века в оценке детства является свидетельством глубины понимания его как главного нравственного ориентира, точки опоры в судьбе отдельного человека и целого народа.

Проза З. Гиппиус занимает в этом ряду особое место: она подчеркнуто аналитична, подчас мы не уловим разницы между её рассказами и очерками, поэтому её психологизм характеров не собственно художественный, как это было у писателей XIX века, отсюда своеобразие манеры изображения детей и подростков, их эмоциональных переживаний: любви и радости, удовольствия и страхов. Всплеск интереса к теме детства в творчестве З. Гиппиус, на наш взгляд, был рождён хаосом эпохи, драматизмом событий и «апокалиптичностью» бытия. Тема детства как бы переносила автора и читателя в другое время. В сознании автора существует личностный эмоционально окрашенный смысл, который репрезентируется в каких-то объектах, событиях, образах мира детства и юности. Рассказы «Дочки», «Тайна», «Игра», «Несправедливость», «Ваня и Мари», «Надя (Записки младенца)», «Комета», «Моя первая любовь», «Пёстрый платочек», «Серёжа подросток», которые посвящены изображению детей, их наивности, любви и тайны, вере в существование истины и правды. Такие рассказы, как «Мальчик в пелеринке» и «До воскресенья» – лучшие в новеллистике З. Гиппиус. Как отмечает современный литературовед А. Н. Николюкин, *«это золотой фонд русской новеллистики XX века»*. [Николюкин 2002: 18]

Можно говорить о том, что рассказы З. Гиппиус, в которых изображается детство, юность, как и многие подобные тексты авторов

Серебряного века, предвосхищают эмоциональные переживания и реакции читателя.

Мир ребёнка и подростка, его внутренняя жизнь с первыми проблесками любви, надежды, страха и удовольствия, приобщения к религиозным канонам – своеобразный космос, огромный и почти неизнаваемый, но такой узнаваемый в деталях, словах, поступках. Этот мир-космос З. Гиппиус, изображается и в рассказах межвоенного периода. В них, по большей части, развивается символистское двоемие в разрешении духовно-нравственного и социально-нравственного конфликтов личности ребёнка и подростка. Известный психолог В. В. Зеньковский в своё время писал, что *«наша память редко сохраняет тяжелые и неприятные переживания, точно стремится отодвинуть их в глубину души, – и наоборот, то, что сохраняет наша память обыкновенно носит черты несомненного смягчения и ослабления «острых углов»*. [Зеньковский 1996: 21] Наши воспоминания имеют особенность менять восприятие тех или иных событий, особенно давно прошедших или случившихся в раннем детстве. Со временем меняется наша психическая «установка», имеющая столь большое влияние на содержание всплывающих у нас воспоминаний, чем позже мы вспоминаем те или иные факты, чем больше мы отодвигаемся от них, тем больше меняется наше понимание их. Как отмечал В. В. Зеньковский, *«те остатки самонаблюдения, которые в виде воспоминаний сохраняются в душе от нашего детства, не могут служить нам в качестве основного материала при построении психологии детства. Тем существеннее значение воспоминаний детства в другом отношении: они имеют очень глубокое влияние на наше понимание детства, развивая в нас непосредственное, интуитивное вживание в душевный мир ребёнка»*. [Зеньковский 1996: 21]

Большинство рассказов З. Гиппиус строит на своих воспоминаниях, на тех эмоционально-оценочных смыслах, которые «остались» от детских лет, которые запечатлелись в её дневниках.

В рассказе «Комета» (1897) З. Гиппиус очень точно подмечает особенности различных этапов взросления ребёнка, их эмоциональный фон и значимость для взрослого человека. Начиная рассказ, автор и герой рассуждают о детстве с «высоты» уже прожитых лет: *«Детство, менее раннее, – менее мило. Оно яснее, ближе: образы не так волшебны и туманно-велики. Но, как и первое, изумленное сознание простых предметов мира в самом далёком детстве, с рук няньки, – поразительны и первые мысли дальше взора, первое ощущение вечной непонятности, удар о стену, которую мы, может быть, перейдём только после конца*

Хочу говорить теперь об этих первых непредметных чувствах и мыслях не первого детства. Мы их считаем не стоящими внимания, а они только страннее, необычнее, ближе к истинному – ведь они ближе к своему началу, чем мысли давно родившегося человека. Такой человек стоит на середине пути, ему равно далеки оба острия жизни, а мудрость только там». [Гиппиус 2015-1] Герой рассказа живёт в своем семейном мире, который обусловлен «нормами» провинциального города. З. Гиппиус своеобразно «раскручивает» любовь героя: она говорит и о любви к матери, и к няньке Полине, и к мохнатой игрушке обезьянке, и глиняному кувшинчику. Так Витя думает о любви к матери: *«я чувствовал, что люблю её иногда за то, что она пускала гулять и дарила игрушку, чувствовал тоже, что это любовь «навечная» и была у меня ещё тогда, когда я ни о чём не думал, пожалуй, еще раньше меня самого была – и потому любить мать казалось мне особенно обыкновенно и нисколько не приятно».* [Гиппиус 2015-1] Обезьянку герой любил *«сам для себя, и в этом было что-то таинственное».* З. Гиппиус «конструирует» художественный конфликт противопоставляя разные грани любви: невинная любовь мальчика к вещам, матери, няньке – «любовь» Полины к Мелентию. Мальчик испытывает ужас перед необычным явлением, о котором ему сказал сначала нянька, а потом объяснила мать, но *«комета наполняла мою душу ужасом, которого я ещё никогда не знал. и я не бед, ею предрекаемых, боялся, а её самой».* [Гиппиус 2015-1] Суеверный страх от няньки передался мальчику, и он вначале не смог посмотреть на комету: *«слушал, как стучит сердце, и мучился, удерживая себя от взора наверх».* Особенность психологии ребёнка в том, что, в процессе познания тех или иных вещей, страх уходит: *«И чего я боялся? Зачем бежал и отвертывался от неё? Вон она какая, широкая, тихая... Нет в ней никакого худа, и не может быть».* [Гиппиус 2015-1] Смерть-самоубийство няньки, как бы «запрограммированно» автором в суеверии о комете, становится понятной мальчику, хотя он испытывает страх и даже отвращение к тому, что сделал Поля: *«Я знаю, но только это страшно и худо».* [Гиппиус 2015-1]

В рассказе «Моя первая любовь. Н. М. Д.»¹ (1924) автор как бы «вспоминает», как ей запомнились её первые влюблённости. «Впрочем,

¹ Впервые: Звено. Париж, 1924. 9 июня. № 71. С. 2–3. В рассказе почти невозможно определить, от чьего имени ведется рассказ: мальчика или девочки. Такие особенности прозы З. Гиппиус отмечали многие исследователи. В частности, А. Н. Николюкин писал: «До революции Гиппиус выпустила шесть сборников рассказов. В них она часто выступает от имени мужчины, что в России, а затем и в русской эмиграции объясняли ее гермафродитизмом, бисексуальностью, андрогинией. Это, однако,

– пишет автор, – она первая лишь потому, что первая сознательная; если же придерживаться формального счёта, то она вторая, а самая первая – в Саратове: это черноволосая молодая гостья с бархаткой на шее. Я её помню, как вчера, а было мне тогда четыре года. Но в четыре или сорок четыре года – влюбленность одна, и её ни с чем не спутаешь: она даёт два огромных и неразрывно связанных ощущения – **блаженства и тайны**» (выделено автором). [Гиппиус 2002: 59] Это своеобразный ключ к пониманию психологии героя. З. Гиппиус наиболее точно передаёт состояние, которое испытывает ребёнок – это «блаженство и тайна». Героиня этого рассказа, хотя ей всего четыре года, хранит большую тайну любви от всех, но делится ею с матерью, которая не понимает «тайны» и выдает её. Какую же гамму чувств переживает эта маленькая девочка: «Я и теперь не могу описать всей сложности **ужаса, негодования и отчаяния**» (выделено мной – В. П.), меня обуявших. Что-то побежало по спине и завязалось на затылке. От **блаженства** (выделено мной – В. П.) не осталось и следа. Вообще – всё погибло. Однако, мой долг был для меня ясен. «Тайну» надо спасать, хранить до конца». [Гиппиус 2002: 60] Состояние маленькой героини оказывается равнозначно краху. Неслучайно один из героев думает так: «Может, и правда дети капельку сумасшедшие, в том и отличаются от больших?». Продолжая воспоминания, З. Гиппиус показывает героиню уже в одиннадцать и тринадцать лет. Она вновь испытывает любовь к одной из своих кузин – Наташе. Опять это тайная любовь, которая переполняет душу девочки. В тринадцать лет она уже умеет «скрывать» свои чувства, даже перед собой иронией, насмешкой, порывистостью, резкостью, бурной деятельностью. Эмоциональная память, эмоциональный опыт играют существенную роль в тех случаях, когда З. Гиппиус, вероятно, вспоминает, какие различные чувства и эмоциональные состояния героиня испытывает в той или иной ситуации. Это могут быть физиологические проявления: «меня обливает таким холодом это чудовищное предположение...», «тоска, гордость и тайна заставляли меня иногда делать глупости...», «у меня дух захватило от

было вызвано, скорее, ее ощущением своего превосходства над мужчиной, силой характера, волевым началом. Понимал это А. Блок, видевший в ней сильную и волевою женщину, а не Антона Крайнего (один из наиболее известных псевдонимов писательницы). «Женщина, безумная горячка», — обратился он к ней в 1918 году в своем послании». См.: Николукин А. Н. Любовь и ненависть // Гиппиус З. Н. Мечты и кошмары. (1920–1925) Т. 1. / Сост., вступ. статья, коммент. А. Н. Николукина. СПб.: ООО «Издательство» «Росток», 2002. С.18.

счастья, что я могу к ней прийти...», «я уже знаю и муки ревности...», «у меня ноет сердце от блаженства, тайны – и безысходности...».

Не только страх, но и другие чувства, чаще всего, радость и удовольствие вспоминается в детстве. В этом же рассказе она символически описывает икону Божьей Матери, которая называется «Нечаянная Радость», созерцание которой для героини являлось некоей тайной: *«не знаю почему – таилось для меня в этих двух словах особое очарование. Было оно, для полудетской души. Словно широкий, и всё расширяющийся, радужный круг. Нечаянная радость – это вовсе не то, чтобы внезапно, неожиданно-негаданно свалилось тебе на голову какое-нибудь удовольствие. Нет, нет; это если твоё желание, такое тайное и несказанное, что и себе самому оно ни разу не выговорено, и даже в мысль не допущено, а лежит лишь около мысли, – вдруг исполнится; вдруг победно войдет в жизнь и ослепит сиянием, от которого только зажмуришься. Вот что такое «нечаянная радость».* [Гиппиус 2002: 65–66] Тайна и удовольствие для маленьких героев рассказов З. Гиппиус являются диалектическими составляющими любви.

Другой ракурс детского восприятия мира – это чувство всепоглощающего страха. Как отмечал В. В. Зеньковский, исследуя особенности детской психологии, *«страх является одной из основных и врожденных форм реакции души: меняются предметы страха, меняется выражение страха и его влияние на внутренний мир личности, на её поведение, но страх, как известная форма оценки, как тип отношения к миру и людям, остается всегда в нас».* [Зеньковский 1996: 130] С 10–11 и до 16 лет ребёнок испытывает страх перед изменением своей внешности и различные страхи межличностного происхождения. Довольно часто взрослые, пугая ребенка, говорят, если ты меня не послушаешься, я могу заболеть и умереть. Такой страх очень точно показала писательница в рассказе «Дочки» (1932). Девочки испытывали страх, когда слышали о том, что мама может умереть. *«Слушая мамини бесконечные рассказы о неизвестном, девочки всё это по-своему, по-особому, конечно, представляли. и по-особому в него верили. Раз, давно уж, мама сказала: «Я, ведь, не так молода и не очень здорова; вы, двойка моя, смотрите, помните обо мне, когда я уйду».* Девочки *хоть и маленькие еще были, очень испугались: знали, что «уйду» – значит «умру».* Знали про смерть, в их же городке умирали разные чужие люди... Но мама? Ведь она не чужая, она совсем другое?... Увидав, что они испугались, мама засмеялась, успокаивать стала: *«Да вы ещё, может, раньше меня уйдёте и там меня поджидать будете; а если нет, если я сперва, – я буду ждать вас и дождусь. Так прямо и явитесь, память только обо мне не теряйте».*

[Гиппиус 2015-2] Страх смерти близких или о страх собственной смерти у ребёнка неблагоприятно сказывается на психике, поэтому в рассказе девочки воспринимают смерть матери, как уход в какую-то другую страну и ждут, когда она их позовёт туда. Вызывает неприятие то, что у них должна появиться «другая» мама. З. Гиппиус показывает изменение их эмоционального состояния, которое девочки ещё не могут сами осознать: *«оне не знали, отчего им «скучно». Говорили – скучно, но это была не скука, а та же, сегодня особенно ощутимая, жалость-тяжесть-боль где-то около сердца, и у каждой вдвойне, за себя и за другую»*. [Гиппиус 2015-2]

Читатель извлекает из содержания художественного текста эмотивно-оценочный смысл, что порождает эмоциональную идентификацию, т. е. отражение эмоционально-оценочных характеристик чувственного образа в сознании, что было когда-то и созвучно эмоционально. В рассказе «Тайны» (1932) маленькая девочка Любочка, которую все зовут Люлю открывает для себя различные тайны повседневной жизни: *«Тайна же – это всегда то, о чём нельзя спрашивать, стыдно, страшно, да и бесполезно, особенно больших: наверно, не скажут, если и знают; выдумают что-нибудь нарочно»*. [Гиппиус 2015-3] З. Гиппиус показывает, как девочка реагирует на узнавание «тайны», которые «везде, вокруг, всякие». Например, Любочка вся замерла от ужаса, когда шестилетний кузен Вася прямо спросил, за обедом, почему в супе плавают кружки, или ей страшно смотреть на толстую, старую француженку гувернантку и т.п.

Переживания риска и страха пробуждают в детском сознании энергию, которая рождает творческую силу, вызывает некую смелость, инициативу. Странная ситуация для взрослых является «естественной» для маленькой девочки, которая уже имеет свои представления «о других».

В рассказе «Несправедливость» (1939) девочкам Катрин и Лиде многое в жизни непонятно. Катрин и Лида попадают в ситуацию, когда взрослые заподозрили, что Лида имеет какую-то «запретную» книгу, а Катрин заставляла ее писать «какие-то ужасы». Открывшаяся несправедливость по отношению к Катрин и прощение её приводит всех в радостное настроение. Страх и радость иногда «перетекают» друг в друга, и удовольствие в детской жизни также имеют свои физиологические проявления.

Риск в детской жизни имеет вообще положительное и творческое влияние на детскую душу, однако переживания риска тесно связаны со страхом, потому что риск там, где перед нами есть какая-либо опасность. Это особенно отмечено в рассказе «Серёжа подрост. (Наталья

Павловна)» (1926). Личная жизнь Серёжи, взаимоотношения с гимназическими одноклассниками складывается сложно. З. Гиппиус показывает, как контрастны переживания и настроения Серёжи: например, при прощании Серёжи с дядей Мишей он испытывает какой-то необъяснимый ужас и в то же время радость. Весёлое собрание в доме одноклассника Войсковича, на которое собрались «какие-то вроде студентов, и один старый поэт с громадным пёстрым бантом вместо галстука», то, как Войкович подлю юлит, обезьянничает и важничает, становится противно Серёже. Настроение не читать стихи в компании меняется, когда Сережа приходит домой и сидит один. З. Гиппиус подчеркивает выбором стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...», что мальчик верит в рыцарство и это играет свою роль в развитии сюжета.

В основе сюжета многих рассказов З. Гиппиус – горечь утраты. Это ещё один аспект «страшного мира»: утрата любви, как в рассказах «Кольцо молчания», «Я простил», и также утрата общечеловеческая в рассказе «Мальчик в пелеринке». Талантливый мальчик Део гибнет в огне братоубийственной гражданской войны на Кавказе. Его литературные знания, тонкое чувство поэзии поразили маститых петербургских писателей.

Ностальгия по ушедшей России преобладает в цикле рассказов «Мемуары Мартынова», который З. Гиппиус назвала романом, созданным в эмиграции в 1927–1934 годы. Он печатался в виде рассказов в газете «Звено» и в журналах «Иллюстрированная Россия», «Числа». Здесь происходит целая градация от чистой любви мальчика-подростка до первой близости с проституткой.

Детство и ребёнок в прозе З. Гиппиус являлись своеобразным критерием состоятельности человеческой личности. Рассказы, в которых писательница изображает различные эмоциональные состояния детей интересны прежде всего тем, что мир чувств ребёнка многогранен, но амбивалентен, часто очень изменчив, не только при изменении обстоятельств, но и без видимых причин.

Однако можно согласиться с В. Брюсовым, что рассказы З. Гиппиус не обладают особой оригинальностью, они *«всегда внимательно обдуманные, часто ставящие интересные вопросы, не лишённые меткой наблюдательности, рассказы и повести Гиппиус в то же время несколько надуманы, чужды свежести вдохновения, не показывают настоящего знания жизни. Герои Гиппиус, как пишет Брюсов, говорят интересные слова, попадают в сложные коллизии, но не живут перед читателем; большинство их – только олицетворение отвлечённых*

идей, а некоторые – не более, как искусно сработанные марионетки, приводимые в движение рукою автора, а не силой своих внутренних психологических переживаний». [Брюсов 1913: 578–579] Вместе с тем подчеркнутые В. Брюсовым детали стиливой манеры писательницы (здесь можно видеть идеологическую составляющую его критики) – несомненно её целенаправленная задача, а не отсутствие дарования. З. Гиппиус как бы сквозь эту призму противоречит Ф. И. Тютчеву «Умом Россию не понять...». Но понять необходимо и свой вклад в это понимание вносит З. Н. Гиппиус.

Использованная литература

- БРЮСОВ, В. Я. (1913): З. Н. Гиппиус: In: Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. (изд.) *Новый энциклопедический словарь*. Том 13 (Генеральный двор – Головинин) Санкт-Петербург: Типография АО «Брокгауз – Ефрон» 1913.
- ГИППИУС, З. Н. (2015-2): *Дочки* (21.10.2015) <http://gippius.com/lib/short-story/dochki.html>.
- ГИППИУС, З. Н. (2015-3): *Тайны* (21.10.2015) <http://gippius.com/lib/short-story/tainy.html>.
- ГИППИУС, З. Н. (2002): *Мечты и кошмары*. (1920–1925) Т. 1. Санкт-Петербург: ООО «Издательство» «Росток».
- ГИППИУС, З. Н. (2015-1): *Комета* (21.10.2015) <http://gippius.com/lib/short-story/kometa.html>.
- ЗАЙЦЕВ, Б. К. (1993): *Соч.: В 3 т.* Москва: Терра, Т. 2.
- ЗЕНЬКОВСКИЙ, В. В. (1996): *Психология детства*. Москва: Academia, 1996. С.
- НИКОЛЮКИН, А. Н. (2002): *Любовь и ненависть* In: З. Н. Гиппиус: *Мечты и кошмары*. (1920–1925) Т. 1. Санкт-Петербург: ООО «Издательство» «Росток».

Профиль автора

Поздеев Вячеслав Алексеевич, доктор филологических наук, доцент. Является членом кафедры русской и зарубежной литературы, читает лекции по фольклористике, теории и истории критики, сфера научных интересов — история русской литературы, фольклористика, литературное краеведение, мифопоэтика.

Вятский государственный университет, Россия, Кировская обл., Киров, 610002, ул. Свободы, 122, 8 (833) 237-22-29
www.vyatsu.ru
slavapoz@yandex.ru

**Функции писательства в самоопределении
героя романа В. Набокова
«Приглашение на казнь»**

**Writing functions in self-determination
of the central character of the novel of V. Nabokov
“The Invitation to Execution”
[Prigasheniye na kazn]**

ЕЛЕНА ПОЛЕВА, Россия, Томск

Abstract: The plot of the Nabokov's novel “The Invitation to Execution” – the expectation of execution by a person condemned to death) allows to define the notes of the character as death records. The notes express the intention of Cincinnatus to reveal the essence of his self, to prevent full disappearance of his personality from earthly reality after death. However, by the fact that the character is not an artist, Nabokov deprives him of the ability to adequately convey his feelings in the text. Having lost his last hopes to be understood, Cincinnatus accepts the invitation to execution without any illusions, not dreaming about rescue. Final ascent of the executed character on the executioner's block is a sign of author's respect for the person who found existential (not utopian) consciousness and has not lost his identity before executioners.

Keywords: V. Nabokov – Russian-language literature abroad – death records – self-determination.

Роман «Приглашение на казнь» (1934) наряду с «Даром» завершил «сиринский» период творчества В. Набокова. В название романа вынесена пограничная ситуация (приглашение на насильственную смерть), предвещающая исчезновение героя, Цинцинната Ц., из земной реальности. Перед неотвратимым концом жизни проверяются ценности героя, актуализируются вопросы смерти и посмертия, поиска смысла существования.

Действия главного героя определяются попытками противостоять несвободе (общение с представителями пенитенциарной системы и родственниками, реальные или воображаемые побег), но пространством относительной свободы остаётся лишь сознание героя, направленное на интерпретацию настоящего и прошлого в воспоминаниях,

рефлексии, записях (1–16 главы). Событиями, меняющими «семантическое поле» сюжета (Ю. Лотман), становятся исчезновение иллюзий о возможности спасения, осознание *бессмысленности* возвращения в отнятый мир (при посещении Цинциннатом Тамариных Садов, после встречи с женой – 17, 18 главы) и отказ от писания. Финальная сюжетная ситуация определяется как принятие приглашения на казнь, в результате чего Цинциннат поднимается на плаху и восходит с неё после отрубания ему головы (19–20 главы).

Итак, в завязке романа Цинциннат уже осуждён, находится в заключении и единственное, чего он не знает, когда произойдёт казнь. В пограничной ситуации перед смертью (и не раньше) Цинциннат проявляет необходимость выразить и сохранить в письме итоговые, экзистенциально значимые мысли, которые нужно лишь словесно оформить: «...в голове у меня множество начатых и в разное время прерванных работ... Заниматься ими я просто не стану, если срок до казни все равно недостаточен для их стройного завершения» [Набоков 1990: 8]. Жанр записанного Цинциннатом можно определить как предсмертные записи, а последняя из них – начинается буквально как завешание: «Сохраните эти листы, – не знаю, кого прошу, – но: сохраните эти листы...» [Набоков 1990: 112].

Тексты Цинцинната – композиционно и смыслово незавершённые, недооформленные, обрывочные фрагменты, что обусловлено не только спешкой, но и неспособностью создать цельный текст¹: записи прерваны на полупhrase, многоточия обусловлены незавершённостью мысли; незаконченные фразы сопровождаются отрицанием написанного: «Но всё это – не то...» [Набоков 1990: 52].

Ситуация ожидания смерти обуславливает и специфику содержания записей Цинцинната: осознанные, экзистенциальные цели письма (оставить память о себе будущему читателю, доказать, что он единственный живой человек в настоящем) соединяются с психологически оправданными: он постоянно сбивается на описание состояния жути, страха предстоящей казни и прощания с мучительной, но единственно данной реальностью, куда он стремиться сбежать, так как частью её является любимая женщина Марфинька, казавшиеся земным раем Тамарины сады².

¹ Мы согласны с мнением, что Набоков не наделяет героя романа художественным даром: «Цинциннат Ц. – не творец в отличие от Годунова-Чердынцева...» [Ерофеев 1988: 160].

² В финале Тамарины сады, «подернувшиеся смертельной сыпью» [Набоков 1990: 118], меняют свою семантику в сознании героя, так как они обнаружили своё нутро

Для понимания функций писательства важно установить логику развития основных тем в записях Цинцинната. Вначале в противовес энтропийности вещей («Вещество устало» [Набоков 1990: 24]) возникает мысль о текстах, фиксирующих реальность: «Был один человек в городе, аптекарь, чей прадед, говорят, *оставил запись* о том, как купцы летали в Китай» [Набоков 1990: 24]. Об исчезнувшей жизни остаётся свидетельство в тексте – так преодолевается «дремота» времени. Изучая старую периодику об «едва вообразимом веке», Цинциннат находит подтверждение своей мысли о потенциале артефакта сохранить «молодость» вещества: «...самые простые предметы сверкали молодостью и врождённой наглостью...» [Набоков 1990: 28]. Однако дальнейшие размышления заключают сомнения в адекватности передачи прошедших эпох в образах искусства, что связано с исчезновением вещественных доказательств идентичности прошлого и его отражения: «...мало что уцелело от легендарных времен...» [Набоков 1990: 28]. Во-вторых, образы прошлого искажаются восприятием: «А может быть, – подумал Цинциннат, – я неверно толкую эти картинки. Эпохе придаю свойства её фотографии» [Набоков 1990: 28]. Писательский опыт дискредитирует мысль о возможности текста адекватно интерпретировать реальность.

Трансформируются по мере приближения к казни и представления о потенциале текста запечатлеть текучесть человеческого восприятия, найти абсолютное, «всё объясняющее» знание. Если в первых записях он верит в то, что сохранит себя в тексте и выразит свою исключительность («Нет, надобно все-таки что-нибудь запечатлеть, оставить. Я не простой... я тот, который жив среди вас...» [Набоков 1990: 29]), то затем герой констатирует *невыразимость смысла*: «...и вот я *теряю* какую-то нить <...> *Выскользнула!*»; «Я кое-что знаю. Но оно так *трудно выразимо!*» [Набоков 1990: 51]; «Но все это – *не то*, и мое рассуждение о снах и яви – тоже *не то*...» [Набоков 1990: 52]; «Слово, извлеченное на воздух, *лопается* <...>. и все это – *не так, не совсем так*, – и я *путаюсь, топчусь, завираюсь*, – и чем больше двигаюсь, <...> тем *меньше вероятности, что найду, схвачу*. Нет, я еще ничего *не сказал*...» [Набоков 1990: 53]; «...о, мне кажется, что я все-таки выскажу все <...> – нет, опять *соскользнуло*...» [Набоков 1990: 119].

Письмо не спасает от исчезновения, не открывает трансцендентную истину, однако позволяет понять свои иллюзии, помогает работе

– театральное, ненастоящее, став местом (несостоявшегося по вине Цинцинната) «венчания» жертвы с палачом.

самосознания³. Не сомневаясь в себе, веря в исключительность своей экзистенциальной сущности, герой вынужден определяться в отношениях с реальностью (природной – Тамарины сады, социальной – связи с окружающими, культурной – искусством). Герой хочет «выскользнуть» из «кустарной» «яви», но не исчезнуть, а найти пространство настоящего мира, отражением которого в земной реальности ему видятся Тамарины Сады: «Там неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки...» [Набоков 1990: 53]. Но он понимает, что созданный им в воображении мир – трафаретная утопия или профанация двоемирия ли романтиков, христианского ли рая: «...сказал только книжное...» [Набоков 1990: 53].

После посещения Тамариных Садов, куда его вывели палачи, в записях Цинцинната доминирует мотив страха: «...боюсь я дико...» [Набоков 1990: 111], страх «истребления», «боли расставания» [Набоков 1990: 111]. Цинциннат пытался сохранить себя в тексте: «Сохраните эти листы <...>. Мне необходима хотя бы теоретическая возможность иметь читателя, а то, право, лучше *разорвать*» [Набоков 1990: 112]. Но в финале вера в духовную эстафету исчезает вместе с надеждой на понимающего читателя: «Мои бумаги вы уничтожите, <...> – так что *ничего не останется от меня* в этих четырех стенах...» [Набоков 1990: 122]. Письмо утрачивает функцию закрепления живого, но остаётся его экзистенциальная ценность – постижение феноменальности и конечности существования: «...Все обмануло, – все это театральное, жалкое, – посулы ветреницы, влажный взгляд матери, стук за стеной, доброхотство соседа, наконец – холмы, подернувшиеся *смертельной сыпью*...» [Набоков 1990: 118]. Цинциннат «обнаружил дырочку в жизни, – там, где она *отломилась*, где была спаяна некогда с чем-то другим, по-настоящему живым, значительным и огромным <...>. В этой непоправимой дырочке завелась гниль...» [Набоков 1990: 119]. Так исчезла надежда на переход в иной мир, ибо связи с ним нет. Последние записи Цинцинната – о невозможности спасения: «Странно, что я искал спасения» [Набоков 1990: 118].

Общим местом в набоковедении является трактовка финальных записей Цинцинната: «Но теперь, когда я закалён, когда меня почти не пугает...».

Тут кончилась страница <...>. Впрочем, еще один лист отыскался. «...смерть», – продолжая фразу, написал он на нем, – но сразу

³ И. В. Ащеулова верно указала, что писание Цинцинната имеет экзистенциальный смысл – постижения себя [Ащеулова 2000: 88].

вычеркнул это слово; следовало – иначе, точнее: *казнь, что ли, боль, разлука* – как-нибудь так...» [Набоков 1990: 119]. В. Александров указал, перечёркивая слово «смерть», последнее в его записях, Цинциннат подсознательно её отрицает [Александров 1999: 119]. Однако в интерпретации этого фрагмента стоит учесть архетипическую семантику «слова-жизни и немоты-смерти...» [Фрейдсберг 1997: 125]. В этом контексте значимо, что Цинциннат не только перечёркивает слово *смерть*, но и не имеет ничего больше сказать: «Кое-что дописать, – прошептал полувопросительно Цинциннат, но потом сморщился, напрягая мысль, и вдруг понял, что, в сущности, *все уже дописано*» [Набоков 1990: 121].

Формально день казни зависит от тюремщиков, однако совпадение казни с утратой желания писать позволяет предположить внутренний хронометр Цинцинната, его готовность к смерти, которую он не перестаёт бояться, но принимает, приняв разрыв связей со всем, что его могло держать в «темнице» земного бытия (женой, матерью, Тамариными садами, надёжной на дружбу, любовь). Правы С. Сендерович и Е. Шварц, утверждающие, что, «казалось бы, созданный художником мир остаётся, хотя бы в некоторой призрачной форме бессмертия – такова традиционная мудрость. Но Набоков не признаёт её утешительности. <...> Мы видим конец балагана, который существует до тех пор, пока существует человек, обреченный на смерть. Его персональный балаган кончается вместе с ним» [Сендерович, Шварц 1997: 214].

Сюжет писательства в романе – это исчезновение надежд на возможность адекватно выразить себя в тексте; открыть связь с иным миром, противоположным «кустарной» реальности⁴; найти гармонию в эмпирической реальности, в записях спасти ценное от исчезновения. По мере письменного оформления итоговых мыслей у Цинцинната формируется убеждение в чуждости, неистинности окружающего мира и бессмысленности собственного существования в нём, мнимости прежних опор (любовь, писательство), иллюзорности иных реальностей, но незыблемым остаётся только одно: «я есмь! – <...> о мое верное, мое вечное...» [Набоков 1990: 50]. Именно опора на собственное Я позволяет герою достойно принять смерть (об этом: [Ерофеев 1988:

⁴ Наши концепция полемична точке зрения В. Е. Александрова, усматривающего в Цинциннате художника, для которого «поэтический язык – это проводник в область метафизического бессмертия и одновременно – её воплощение» [Александров 1999: 116]. Отметим, что В. Е. Александров *интерпретирует* первые, полные надежд, записи Цинцинната без учёта изменения позиции персонажа в нарративной логике романа.

125–160]). Финальное восшествие казнённого героя с плахи – знак авторского уважения к человеку, обретшему в том числе, через писательство экзистенциальное (неутопическое) сознание и не потерявшему себя перед палачами.

Использованная литература

- АЛЕКСАНДРОВ, В. (1999): *Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*. Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. Санкт-Петербург: Алетейя.
- АЩЕУЛОВА, И. В. (2000): Тема писания и слова в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» и в романах С. Соколова. In: *Русская литература в XX веке: Имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 2: В. Набоков в контексте русской литературы XX века*. Томск: Издательство ТГУ, s. 84–93.
- ЕРОФЕЕВ, В. (1988): Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая. *Вопросы литературы*, 1988, № 10, s. 125–160.
- НАБОКОВ, В. В. (1990): *Собрание сочинений в 4-х тт.* Т. 4. Москва: Правда.
- СЕНДЕРОВИЧ, С., ШВАРЦ, Е. (1997): Вербная штучка. Набоков и популярная культура: статья вторая. *Новое литературное обозрение*, 1997, № 26, s. 201–222.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. (1997): *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт.

Профиль автора

Полева Елена Александровна, кандидат филологических наук, доцент. Заведует кафедрой литературы Томского государственного педагогического университета (Россия), читает лекции по современной русской литературе, теории автора в филологии. Сфера научных интересов – набоковедение, современная русскоязычная литература.

634061, г. Томск, ул. Киевская, 60 (главный корпус Томского государственного педагогического университета)
www.tspu.edu.ru
e-mail: tspu-litera@yandex.ru

Авторские коннотации Марины Цветаевой в концептуальной картине мира чешского периода

Marina Tsvetaeva author's connotations of the Czech period conceptual picture world

МАЙЯ ПОЛЕХИНА, Россия, Одинцово, Московская обл.

Abstract: The artistic conception and sphere of Tsvetaeva poetry during her Czech period is built on the base of ideas the "strange land" and the "end". The fundamental ideas in her artistically space (strange land) becoming the words "strange", "other", "love", "destruction", "death", "oblivion". Looking and thinking about these concepts in the author's discourse gives you, as a result, a knowledge about the artist, that can be called as "end" – in that case the symbol of the boundary between "my and not-mine space", the end of a vital cycle. On the periphery of exploratory look we can consider the word "end" as a death, Apocalypse, celebrations of a non-existence. Actuality of concept's study is defined by importance of establishment of links between thing and noun as a proof of the word's binarity for which the singularity and categorical point of view are acceptable. The nominative dominants of artistic texts possess the individual connotation brightly expressed, actualising peculiarities of author's artistic conscience, the self-affection of poet's soul.

Keywords: poetry of M. Tsvetaeva – concepts of "the end" – "oblivion" – "strange land" – representatives of the concept of intellectual discourse.

Концептуальная картина мира М. Цветаевой чешского периода связана с изменением системы ценностных установок, с напряженными поисками новых форм художественной выразительности, с репрезентацией нового характера социально-культурных концептов в творчестве поэта. Образные репрезентации ключевых концептов (жизнь, смерть, любовь, судьба) в рассматриваемый нами период нередко негативны и включают в себя элементы аффективно-когнитивного плана. Чехия стала для М. Цветаевой идеальным местом раскрепощения творческой индивидуальности, здесь она встретила настоящую любовь, здесь родился ее долгожданный сын, в Чехии Цветаева обрела друзей, с которыми переписка продолжалась всю жизнь, на чешской земле были написаны проникновенные страницы ее эпистолярного наследия, лучшие произведения о любви («Поэма Горы», «Поэма Конца», «Крысолов» и др.).

Однако нельзя исключать и то, что в Чехии Марина Цветаева в полной мере познала судьбу поэта-эмигранта, будучи непонятой и непринятой, здесь к ней пришло новое ощущение действительности: обостренное осознание конечности жизни и непрочности человеческих отношений, ее одолевала настойчивая рефлексия по поводу смерти; Чехия – это и потеря читателя (ситуация, драматично воспринимавшаяся поэтом), это бедность, граничащая с нищетой, и одиночество. В этот период были написаны самые трагические ее признания: *«Погребенная заживо под лавиною / Дней – как каторгу избываю жизнь./ Гробовое, глухое мое зимовье»* [Цветаева 1995 (II): 255].

Центром художественной концептосферы в творчестве М. Цветаевой 1922–1925гг. становится концепт «чужбина», который образует вокруг себя особое смысловое поле – периферию, состоящую из концептов, находящихся с ядерным центром в различных взаимосвязях. Это такие концепты, как «жизнь», «смерть», «любовь», «судьба», «творчество», «земля», «родина», «путь», «конец» и др. Все концепты художественной концептосферы объединены общим содержательным компонентом, связанным с эмиграцией, который наиболее явно представлен в центре концептосферы и постепенно угасает к периферии. Структура концептосферы динамична, содержательный состав центра и периферии находятся в постоянном движении и имеют тенденцию к изменениям. При этом значимыми являются все выше выделенные нами концепты, максимальную смысловую нагрузку несут блоки, выражающие когнитивную доминанту. Исходя из того, что субъектом научных достижений является исследователь, в качестве определяющих концептов мы выделяем следующие: «чужой», «другой», «ограничение», «завершение», «финал», «гибель», «небытие» и соответствующие им понятия. Осмысление связей внутри этих концептов в авторском дискурсе дает в результате знание, оформившееся в концепцию о *творчестве художника чешского периода (1922–1925гг.)*, ядром которой становится концепт «конец», означающий завершение жизненного цикла, знаменующий границу своего – чужого, внутреннего – внешнего пространств и окончание временного цикла. На периферии исследовательского замысла концепт «конец» рассматривается как апокалиптическое явление, смерть, уход, торжество небытия. Если концепт «конец» имеет для поэта условно временной характер, то с концептом «небытие» связаны прежде всего пространственные характеристики. Идея конца становится базовым для обозначения конца бытия, являет собой завершение временного цикла с прекращением существования как такового. Концепт «конец», таким образом, заключает в себе последнюю

грань, за которой не может быть ничего, у конца в этом случае нет будущего. Небытие – это иное, другое существование, потенциальная возможность иного бытия, это условно пространственная категория. Если смерть – естественное завершение жизненного цикла, окончание жизненного пути, за которым однако нет конца, в этом смысле смерти как таковой нет, это начало нового бытия – в иной сфере, небытие как пространственная категория – это нечто неизведанное, непознанное, но всегда наделенное у Цветаевой определенной авторской коннотацией.

В цикле «Сивилла», датированном 1922–1923 гг., поднимая вопрос о жизни и смерти, о жертвенном пути художника, Цветаева говорит о высоком предназначении поэта. Строки о конечности земного бытия – «*Сивилла: выбывшая из живых*» для обретения вечной жизни в духе, в «дивном голосе», в слове Бога – концептуализируются утверждением: «*То, что в мире смертью/ Названо – паденье в твердь*» (Цветаева 1995 (II): 138). Образ цветаевской героини близок трактовке пророчицы Рильке из одноименного стихотворения поэта «Сивилла» (1907) [Рильке 1977]. Бессмертие воспринимается Цветаевой как осуждение на пребывание в мире дольном, мире земном, мире явлений, но не сущностей: «*Плачь, маленький, и впредь, и вновь:/ Рождение – паденье в кровь,/ и в прах,/ и в час...*» [Цветаева 1995 (II): 138]. Жизнь в пространстве «земных примет» оценивается поэтом как пребывание в мире преходящих ценностей, мимолетных радостей и суетных намерений. Грядущая смерть сулит познание высшего бытия, божественного света и вечного блаженства. Твердь рассматривается как небесный свод, божественный купол. Первый шаг в жизнь – оценивается как первая ступень феноменального мира, «*ступень оставлена*», «*из днесь – в навек*» [Цветаева 1995 (II): 138]. Человек как часть Космоса, по Цветаевой, вовлечен в его непрерывное движение и подобно Космосу заключает в себе все его качественные характеристики: светлое чередуется с темным, добро со злом, жизнь со смертью. Обозначенные противоположности составляют нерасторжимое единство, более того, все эти понятия относительные. Смерть есть становление ее противоположности, и наоборот; умирая, человек тем самым просыпается от смерти плотского существования. Опыт Гераклита оказался для Цветаевой показательным: «Человек в (смертную) ночь свет зажигает себе сам; и не мертв он (потушив очи), но жив» [Гераклит Эфесский 1910: 13]. Так идет непрерывная смена рождений и умираний: «*Смерть, маленький, не спать, а встать, / Не спать, а встать*» [Цветаева 1995 (II): 138]. Со смертью человека рождается его душа, душа умершего имеет собственный свет и, как таковая, она предсуществующая душа. «*Но узришь! То, что в мире – век/ Смеженье – рождение в свет// Из днесь*

-/ *В навек*» [Цветаева 1995: II, 138], – пророчествует Сивилла Цветаевой. С точки зрения земной жизни Высший мир полон чудес и щедрот: радостной легкости и света. А поэтому и единственным утешением для человека может служить мысль о вечной жизни за пределами реального мира. Ср. у П. Флоренского: «Смерть и рождение сплетаются, переливаются друг в друга. Колыбель – гроб, и гроб – колыбель. Рождаясь – умираем, умирая – рождаемся. и всем, что ни делается в жизни – либо готовится рождение, либо начинается смерть. Звезда Утренняя и Звезда Вечерняя – одна звезда. Вечер и утро перетекают один в другой: «аз есмь Альфа и Омега» [Флоренский 1992: 6]. Душа бессмертна, считала М. Цветаева, и только меняет место своего обитания. С точки зрения обычного земного существования смерти нет, это лишь «календарная ложь». Дата смерти – это начало новой жизни за пределами реальности. «Путем обратным» называет М. Цветаева жизнь, путем в Вечность, в иное бытие, где нет временного, преходящего. Представления эти вполне соответствовали традиционным христианским представлениям: «По своей внутренней, таинственной стороне смерть есть *конец* земной временной жизни и начало иного, вечного жития, есть неизбежный путь, которым человек вступает в будущую жизнь. Поэтому, первенствующие христиане называли обыкновенно день кончины верующего днем рождения его для вечной жизни со Христом» [Тихомиров 2011: 26].

Развивая тему судьбы поэта в стихотворении «Но тесна вдвоем...», Цветаева говорит о ригоризме земного бытия творческого человека, об избраннической судьбе поэта, его одиночестве и гордо стоической позиции перед земными соблазнами: «*Ты и путь и цель/, Ты и след и дом./ Никаких земель/ Не открыть вдвоем./ В горний лагерь лбов/ Ты и мост и взрыв./ (Самовластен – Бог/ и меж всех ревнив*» [Цветаева 1995 (II): 139]. И. Шевеленко считает позицию поэта максимальной автономизацией собственного бытия, от которого после смерти не должно остаться «земных примет» [Шевеленко 2002]. «*Ибо раз голос тебе, поэт, / Дан, остальное – взято*» [Цветаева 1995 (II): 324].

В «Орфее и Эвридике» Цветаева продолжает диалог о жизни и смерти, о судьбе художника, о любви, сублимирующей в слове поэта. Что есть смерть? Может быть, смерть более жизнь, чем жизнь? А жизнь – более смерть, чем смерть? Безусловно одно, что смерть – только видимая часть всецелой жизни. Смерть – не конец, а начало подлинного существования. Уход поэта расценивается как ритуальное жертвоприношение. Неслучайно в письме к Б. Пастернаку Цветаева писала: «Будь я Эвридикой, мне было бы... стыдно – назад!» [Цветаева 1995 (VI): 254]. Строки эти созвучны признанию Р. Рильке в его «Реквиеме по одной подружке», где поэт упрекает умершую подружку за ее суетность

и непонимание всей сущности происшедшего: она как будто все время стремится назад, в мир живых, *«теряя вечности кусок/ на вылазки сюда, мой друг, где все/ в зачатке, что впервые пред лицом/ вселенной, растерявшись, ты не вдруг/ вникаешь в новость бесконечных свойств...»* [Рильке 1910: 20].

В тексте Цветаевой, в отличие от рильковского «Реквиема», героиня – «внутри зрящая» – наделена более зрелым видением сути вещей. Поступок Орфея, нисходящего в Аид, оценивается героиней как «превышение полномочий»: *«Не надо Орфею сходить к Эвридике/ и братьям тревожить сестер»* [Цветаева 1995 (II): 183]. В данном стихотворении прозвучали реминисценциями темы «Дочери Иаира» и «Молодца» – тексты-резонансы с установкой на мотив «ухода поэта». В первом стихотворении – о смерти дочери царя: *«Дочь Иаира простилась/ С куклой (с любовником!) и с красотой»* [Цветаева 1995 (II): 96] автором утверждается, что смерть «юным к лицу». Второе стихотворение повествует о воскрешении героини Христом, которое совершается против ее воли. История дочери Иаира излагается в Евангелиях от Матфея (9: 18–26), от Марка (5: 35–43) и от Луки (8: 41–56) [Библия. Новый Завет 1991]. Если в предшествующих произведениях М. Цветаева писала о порыве из земного пространства в небытие, о чаемом перемещении в другую реальность как венце индивидуального существования, то теперь темой творчества становится история о возвращении на землю той, кто уже изведal мир иной, на ком уже навсегда запечатлён «бессмертный загар Вечности». Подчёркивается обрётённое в смерти благо и бросается упрёк Христу за воскрешение «душе вопреки». Возвращение к земной жизни чревато неразрешимым конфликтом – *«между любовником / и ею – как занавес / Посмертная сквозь»* [Цветаева 1995 (II): 97]. Впредь, в земной жизни, «в мире хлеба и лжи» героине суждено сохранять связь с потусторонним миром: пережитое по другую сторону «занавеса» будет иметь неуничтожимую власть над ней.

В стихотворении М. Цветаевой эмоционально-содержательным центром повествования является образ Эвридики, самый драматичный момент мифа – оборот Орфея – М. Цветаева опускает. В цветаевской вариации мифа фабулы нет как таковой, психологический сюжет подчинён определённой задаче – передать размышления Эвридики о непреодолимости преграды между миром живых и миром мёртвых. Последние две строки произведения обретают значение закона: умершая и пребывающая в мире «бессмертья» Эвридика объясняет Орфею, что ей уже не дано вернуться к прежнему переживанию любви. «Просторным покровом бессмертья», которым отмечена обительница

Аида, «цитируется» облик умершей дочери царя Иаира, но в отличие от последней Эвридика не переживает драму возврата, а постигает драму своей неспособности к возврату. Она пребывает в мире, где нет ни рук, ни уст, том самом мире, которым соблазняла доброго молодца героиня поэмы «Переулочки». Этот мир находится по ту сторону страсти: «С бессмертья змеиным укусом/ Кончается женская страсть» [Цветаева 1995 (II): 183], – утверждает Эвридика. Однако страстность речи героини противоречит её признанию, «покой беспамятности» – это лишь вожденная мечта, а действительность – в невозможности забыть любовь, даже отрицая свою способность к ней. В 1923 году М. Цветаева говорила устами Эвридики о том, как мучительно осознание своего земного естества после уже совершенного выбора в пользу неземного покоя и отрешённости, того выбора, что сделан М. Цветаевой в «Ремесле» и в стихах 1922 года. Трагическое состояние *промежутка* между покоем и страстностью между жизнью и небытием – вот что открывает для себя и переживает цветаевская Эвридика. Приобретённое знание не позволяет героине вернуться к её первоначальному состоянию, и здесь М. Цветаевой близка позиция рильковской Эвридики.

В стихотворении Р. Рильке «Орфей, Эвридика, Гермес» Орфей терпит поражение в силу своего ограниченного опыта и знаний о жизни и смерти. Он стремится вернуть возлюбленную к жизни, но Эвридика слишком далека от этой мысли, она «вкусила» от сладкого плода и в полной мере познала радости и жизни и смерти. Орфей для нее сегодняшней просто не существует: «Она – плод созревший – сладостью и мраком...». Здесь просматривается отношение Рильке к онтологическим проблемам жизни и смерти. Смерть для Рильке – это часть действительности, и пренебрегать этим знанием – значит сознательно игнорировать отдельными сторонами жизни в её естественных проявлениях. Человек живёт в мире снов, в мире своих представлений о жизни, и что-то бесконечно важное ускользает от его сознания. Что значит опыт смерти? По Рильке, истинную цену жизни возможно познать, только вкусив опыт смерти. Умершая Эвридика становится частью природы, мира, красоты – «растраченным залогом» – «все – в ней, она – во всем...». Так ощущает себя и героиня Цветаевой: «Ибо в призрачном доме /Сем – призрак ты, суций, а явь – /Я, мёртвая...» [Цветаева 1995 (II): 183]. Постигая «просторный покроя бессмертия», Эвридика становится самой сущностью, «подземным корнем», началом, из которого проистекает жизнь.

Новым этапом в осмыслении вопросов жизни и смерти, любви и творчества стала для Цветаевой судьбоносная встреча с Константином

Радзевичем, воспринятая дарованным с неба чудом, многое определив в творческой судьбе поэта: на пике эмоционального взлета, в период переоценки всех ценностей и морально-этических установок Цветаевой были написаны самые проникновенные стихи о любви («Поэма Горы» (1924), «Поэма Конца» (1924), стихотворения «Брожу – не дом же плотничать...» (1923), «Люблю – но мука еще жива...» (1923), «Ты, меня любивший фальшью...» (1923) и др.). М. Цветаева всегда мечтала о «любви на воле, под небом, о вольной любви, тайной любви, не значащейся в паспортах, о чуде чужого. О там, ставшем здесь» [Цветаева 1995 (VI): 365]. Из письма к Пастернаку: «Знаешь, чего я хочу – когда хочу. Потемнения, посветления, преображения. Крайнего мыса чужой души – и своей. Слов, которых никогда не услышишь, не скажешь. Небывающего. Чудовищного. Чуда» [Цветаева 1995 (VI): 264]. Так была воспринята встреча с К. Родзевичем. «Вы сделали надо мной чудо, – писала она ему, – я в первый раз ощутила единство неба и земли. О, земле я и до Вас любила: деревья! Все любила, все любить умела, кроме другого, живого. Другой мне всегда мешал, это была стена, об которую я всегда билась, я не умела с живыми! Отсюда сознание: не женщина, – дух! Не жить – умереть. Вокзал» [Цветаева 1995 (VI): 660].

Вокзал становится одним из образов-репрезентантов концепта «конец» в чешский период Цветаевой, образ вокзала представляет пространство ожидания, промежутка между и между. Это то пространство, характеризующее трагическое состояние между жизнью и небытием, которое открыла для себя и пережила цветаевская Эвридика. В октябре 1922г. еще близки воспоминания поэта о прошлом, о России: поэт ощущает сопричастность к ее судьбе: «Покамест день не встал/ С его страстями стравленными,/ Из сырости и шпал/ Россию восстанавливаю» [Цветаева 1995: II, 159]. и здесь же: «Точно жизнь мою угнали/ По стальной версте – / В сиром мороке – две дали.../ (Поклонись Москве!)/. Точно жизнь мою убили./ Из последних жил/ В сиром мороке в две жилы/ Истекает жизнь!» [Цветаева 1995 (II): 161]. Но уже в апреле 1926 года в письме к Пастернаку, отвечая на предложенную им анкету, Цветаева заметит: «Жизнь – вокзал, скоро уеду, куда – не скажу» [Цветаева 1995 (IV): 624]. Необходимо отметить, что к середине 1920-х годов стихи Цветаевой буквально прорастают железнодорожной метафорикой: кассы, вокзалы, платформы, рельсы, шпалы, провода, насыпи, столбы и т.д., за каждым образом возникает целая цепь ассоциаций: вокзалы соединяют героев через пространства и расстояния и навсегда разводят их. В письме к Радзевичу, упоминая о пяти вокзалах Праги, Цветаева пишет, что при определенных «счастливых» обстоятельствах они могут превратить его жизнь в «сплошное расписание поездов»

[Цветаева 2001: 43]. С вокзальной топики, так или иначе, связаны такие стихи как «Рассвет на рельсах», «Какая разлилась Россия – в три полотнища!», «В сиром воздухе загробном...», «Хвала времени», циклы «Провода», «Рельсы», «Побег», «Крик станций», «Поезд жизни» и др. Все настойчивее проводится мысль, что жизнь – временное пристанище, вокзал. Он олицетворяет собой разрыв человеческих связей, отношений, разминовение с самой жизнью. «*В Бессмертье что час – то поезд! / Пришла и знала одно: вокзал. / Раскладываться не стоит*» [Цветаева 1995 (II): 230]. «*Мы мясо – не души! / Мы губы – не розы! / От нас? Нет – по нас! Колеса любимых увозят!*» [Цветаева 1995 (II): 227] и «*Жизнь – рельсы! Не плачь! »/ Полотна – полотна – полотна...*» [Цветаева 1995 (II): 227]. Трагично заканчивается одно из самых экспрессивных стихотворений этого периода «Поезд жизни»: «*Так через радугу всех планет / Пропавших – считал-то кто их? / – Гляжу и вижу одно: конец. / Раскаиваться не стоит*» [Цветаева 1995 (II): 231] и «*...Под ногой / Подножка – или не ног уж, Ни рук? Верстовая снасть / Столба... Фонари из бреда... О нет, не любовь, не страсть, / Ты поезд, которым еду? В Бессмертье...*» [Цветаева 1995 (II): 233].

Любовь в ее вершинном проявлении, вдохновляющая и окрыляющая поэта, в конечном счете обернулась разрывом, трагедией как для самой Цветаевой, так и для героев ее произведений («Поэма Горы», «Поэма Конца»), познавших ад несвободы, боли и отчаяния («любовь – живодерня!»): «*Любовь – это плоть и кровь. / Цвет, собственной кровью полит*» [Цветаева 1995 (III): 35], любовь — это «*шрам / на шраме*» [Цветаева 1995 (III): 35], это «*лук / натянутый*» [Цветаева 1995 (III): 35], это «*все дары / В костер, — и всегда — задаром!*» [Цветаева 1995 (III): 35]. Эмоциональное проявление чувств героев всегда диссонировало с предощущением конца, предчувствием неминуемой разлуки возлюбленных: «*Сверхъестественнейшая дичь! / Звук, от коего уши рвутся, / Тянутся за предел тоски...*»; «*Расставаться – ведь это гром / На голову... / Океан в каюту! / Океаних крайний мыс!*» [Цветаева 1995 (III): 45].

В «Поэме Конца» смысл заглавия восходит не только к гибели любви, но и концу самой жизни, в ее бытийном, космическом плане. Сквозная метафора – *конец*, отражая мироощущение поэта, становится ключевым образом произведения. Уже начало поэмы знаменует экспрессия формы и смысла: «*В небе, ржавая жести, / Перст столба...*» [Цветаева 1995 (III): 31]. Предощущение гибели, конца обретает всеобъемлющий характер: «*Небо дурных предвестий: / Ржавь и жесть*» [Цветаева 1995 (III): 31].

Цветаевой близки герои, противостоящие миру обыденных вещей и явлений, предпочитающие быть вечными пленниками другого пространства, граничащего с инобытием. Свое в таком случае становится чужим, неприемлемым для полноценной духовной жизни, а поэтому «конец» (мнимый или действительный) рассматривается как естественный финал поисков и обретений. Души героев всегда хранят память о своем небе, они остаются на прежней высоте, не теряя своей первоначальной сущности; при этом сохраняется ощущение хрупкости бытия, страх потерять возлюбленного, и отсюда – для героини – осознание близости любви и смерти (тогда когда для героя предпочтительной остается жизнь – во всех ее проявлениях): «*Та гора на мне – надгробием*» [Цветаева 1995 (III): 28], «*Душа, в ранах сплошных, / Рана – сплошь*» [Цветаева 1995 (III): 29], «*Смерть – и никаких устройств!*» [Цветаева 1995 (III): 36], «*Смерть с левой, с правой стороны – / Ты. Правый бок как мертвый*» [Цветаева 1995 (III): 33], «*Уедем. – / А я: умрем, / Надеюсь*» [Цветаева 1995 (III): 35–36], «*Любовь, это значит: жизнь*». <...> «*Смерть – и никаких устройств!*» [Цветаева 1995 (III): 35–36]. Вкусившие плод любви герои Цветаевой не в силах отказаться от его упоительного аромата, «зерно гранатовое», символизирующее стихию страсти, испытанную однажды, будет порождать мириады перевоплощений через свои бесчисленные семена. Миф о божественной Персефоне в поэме Цветаевой символизирует вечные поиски человеческой души своего рая. Душа вечна, но она часто оказывается во власти преходящего, причастна судьбе преходящего. Вкусившая плод нового знания, душа не может долго пребывать на вершинах божественного, безграничного и будет снова и снова возвращаться в мир преходящего, влекущего своими соблазнами. В конечном счёте, она оказывается прикованной к материальному миру и становится рабой страстей. Земная жизнь – искупление предыдущих существований, но в человеке всегда живёт надежда на очищение, возрождение через приобщение к высшим, божественным сферам. Пока душа хранит память о своём небе, не смотря ни на какие земные испытания и соблазны, она не потеряет своей сущности: «*Говорят – тягую к пропасти / Измеряют уровень гор*» [Цветаева 1995 (III): 26].

Таким образом, истинное проявление любви, по Цветаевой, это проблески идеального, должного, поэтому конец всегда неизбежен. Но если исходить из того, что конец – это завершение всякого действия, как смерть – предел земного существования, завершение жизненного цикла, сила и полнокровность жизни обуславливает трагизм и величие конца: «*Преувеличенность жизни / В смертный час*» [Цветаева 1995 (III): 32], «*С этой горы, как с крыши / Мира, где в небо спуск...*»

[Цветаева 1995 (III): 222]. Чудесным полетом в «огнь-синь» завершаются судьбы героев поэмы «Молодец» («Свились,/ Взвились:/ Зной – в зной, /Хлынь – в хлынь!/ До – мой/ В огнь синь») [Цветаева 1995 (III): 340], Песней Песен венчается история возлюбленных «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца», драматичен финал поэмы «Крысолов», где увод детей Флейтистом и их трагическая гибель в озере завершают историю города Гаммельна, лишённого будущего.

Цветаева сопрягает лежащие в разных плоскостях понятия, достигая высочайшей выразительности и глубокого индивидуального смысла. С образами любви и смерти связан у Цветаевой мотив верности: «*Мертвые верны*» [Цветаева 1995 (III): 33], – утверждается по-этом. Во имя торжества любви актуализируется мотив разрыва. Чтобы спасти любовь, надо расстаться с возлюбленным, память же сохранит волшебные миги любви, ее вершинные проявления: «*Как печать / На сердце твое, как перстень/ На руку твою...*» [Цветаева 1995 (III): 37]. Лишь «интранзитивная» любовь, по М. Цветаевой, любовь непреходящая, ни накого не направленная, не требующая взаимности, является подлинным, глубинным, а по сути своей религиозным опытом любви.

Таким образом, исследование ключевых концептов в творчестве поэта (жизнь, смерть, судьба, любовь, творчество и др.), как философско-эстетических феноменов, имеющих социопсихическую природу, нравственно-этическую и аксиологическую значимость, расширяет перспективы глубинных интерпретаций художественных текстов. Актуальность изучения художественных концептов определяется важностью установления соотношения вещи и имени как свидетельства бинарности мира, для которого не приемлемы однозначность и категоричность. Номинативные доминанты художественных текстов обладают ярко выраженной индивидуальной коннотацией, актуализирующей особенности авторского художественного сознания, самоаффектацию души поэта. Апробированный нами подход к концептному анализу литературных произведений М. Цветаевой чешского периода, открывающий новые грани в постижении особенностей ее литературного дарования, представляется нам перспективным и предполагает дальнейшее исследование.

Использованная литература

- Библия. Новый завет (1991): С.-Пб.: Духовное просвещение.
ГЕРАКЛИТ ЭФЕССКИЙ (1910): *Фрагменты*. М.: Мусагет.
РИЛЬКЕ, Р. М. (1977): *Новые стихотворения*. Вторая часть. М.: Наука.

- ТИХОМИРОВ, Е. (2011): *Загробная жизнь или последняя участь человека*. М.: Отчий дом.
- ФЛОРЕНСКИЙ, П. А. (1990): *Собр. соч. в 2-х томах*. Т. 2. М.: Правда.
- ЦВЕТАЕВА, М. (1995): *Стихотворения. Переводы*. Собрание сочинений в 7 томах. Том 2. М.: Эллис Лак.
- ЦВЕТАЕВА, М. (1995): *Поэмы. Драматические произведения*. Собрание сочинений в 7 томах. Том 3. М.: Эллис Лак.
- ЦВЕТАЕВА, М. (1995): *Письма*. Собрание сочинений в 7 томах. Том 6. М.: Эллис Лак.
- ЦВЕТАЕВА, М. (2001): *Письма к Константину Родзевичу / Сост. Е. Б. Коркина*. Ульяновск: Ульяновский Дом печати.
- ШЕВЕЛЕНКО, И. (2002): *Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи*. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Профиль автора

Полехина Майя Михайловна, доктор филологических наук, профессор. Профессор кафедры русского языка и литературы Одинцовского гуманитарного университета, сфера научных интересов: философско-эстетические концепции в русской литературе начала XX века; литература русского зарубежья; художественная концептология: современное состояние науки и перспективы исследований; эго-документы и литература.

143003 г. Одинцово, Московская обл., ул. Ново-Спортивная, д.3.
www.odinuni.ru
e-mail: illusio2008@yandex.ru

Алоис Аугустин Врзал и Йосеф Йирасек и их оценка творчества русской литературной эмиграции

Alois Augustin Vrzal and Josef Jirásek and Their Evaluation of the Works of Russian Literary Emigration

ИВО ПОСПИШИЛ, Чешская Республика, Брно

Abstract: The author of the present investigation analyses the opinions of the two Czech specialists in Russian and Slavonic studies, historians of literature concerning the work of the Russian literary emigration in general and in interwar Czechoslovakia in particular. Its material is represented by their synthetic works published since the 1920s. Speaking about Vrzal (his pseudonym A. G. Stín), translator from Russian and some South-Slavonic languages, it is mainly connected with his *Outline of New Russian Literature* published in 1926, a sort of a swan song of the author who kept in touch with quite a lot of Russian authors including future emigrants as early as the 19th century. He as a Catholic observing literature above all from the point of view of belief and Christian ethics, conceives the work of the Russian emigration soberly as a continuation of the life of prerevolutionary Russian literature. Jirásek, rather a liberal softly receiving also the experiments of Russian modernism sees literature from the thematic and aesthetic points of view. The methods of both authors, though so different, rely on the synthesis of literary thematology and morphology with regard to ethical dimension of a literary artefact.

Keywords: Reception of literary emigration – evaluation of the literature of Russian emigration in interwar Czechoslovakia – Alois Augustin Vrzal and Josef Jirásek – technological methods – structuralism – Geisteswissenschaft (“human science”) – psychologism – political and ideological background.

Обоими русистами и славистами, имена которых приводятся в названии статьи, я занимался в прошлом не раз; написал брошюру о Врзале и стал – наряду с моим докторандом и позже доктором – соавтором книжки о Йосефе Йирасеке, причем написал именно главы о русистике и словакистике (младший коллега компетентно занялся его художественным творчеством), несмотря на ряд отдельных статей в разных журналах и изданиях [POSPÍŠIL (1)1992, (2) 1992, (1)1993, (2) 1993, (1) 2000, (2) 2000, 2001, 2005, 2008, 2009, 2010, 2011, 2014].

Эмиграция, иммиграция и, в общем, миграция, которую нам европейцам предстоит в огромных, до сих пор невиданных масштабах решать с 10-х годов 21 века, представляет собой коренной вопрос современности, гораздо больший, чем в раннее средневековье так называемое переселение народов, так как речь идет о предстоящей ломке огромных экономических и политических систем, сплоченных в течение тысячи лет, причем как Европа, так и выходцы из Азии и Африки внутренне дифференцированы не только этнически, политически, экономически, культурно, религиозно, но и интеллектуально. В особенности специфической является научная и литературная эмиграция или иммиграция, которая тесно связана с исходной культурной и ментальной структурой, но которая существенным образом зависит и от рецепции воспринимающей среды. Рецепция русской или шире – восточнославянской эмиграции/иммиграции может, следовательно, послужить примером или моделью процессов, которые нам предстоит решать – хотя они намного сложнее, чем восприятие близкой культуры, близкого языка и религиозно-культурных традиций. Это, может быть, своего рода лакмусовая бумага, показывающая разные реакции «гостей» и «хозяев», их взаимосвязи и споры, а также процессы приспособления, инерции, интеграции, ассимиляции и резистенции. Это тема широкая и сложная. В предлагаемой нами статье нам придется коснуться лишь маленького фрагмента этой проблемы, а именно восприятия литературы русской эмиграции в межвоенной Чехословакии двумя русистами, критиками и историками литературы.

В этом контексте мы не будем заниматься личностью Алоиса Аугустина Врзала в целом, только подытожим, что речь идет о католическом монахе и священнике, который родился в Моравии в области Моравская Гана и в монастыре в селе Райград принял монашеское имя Аугустин – отсюда вытекает и его криптограмм, под которым были опубликованы его ранние переводы – А. Г. Стин. Принято приводить его имя как Алоис Аугустин Врзал (1864–1930). Он стал переводчиком, историком литературы и автором первой чешской, хотя и компилятивной истории русской литературы [VRZAL 1891–1897, 1899, 1912, 1926].

В процессе собирания материалов для своей компилятивной истории русской литературы, основанной, главным образом, на концепции А. Скабического, А. Врзал вел корреспонденцию с рядом русских писателей того времени, т. е. начала 90-х гг. 19 века. Он подарил 36 писем русских писателей конца 19 и начала 20 века тогдашнему Славянскому семинару Масарикова университета. Русский пмигрант польско-украинского происхождения Сергей Вилинский, который стал в этом

университете в 1923 г. профессором по договору, опубликовал письмо А. П. Чехова и три письма В. Г. Короленко. Другие письма менее значительных русских писателей того времени опубликовал доцент, брненский русист и мой учитель русской классической литературы и фольклора Ярослав Мандат, частично и я. [MANDÁT 1964, 1965, 1966, 1968; POSPÍŠIL 1993]. Среди корреспондентов Врзала были, между прочим, А. Эртель, Г. Мачтет, С. Гусев-Оренбургский, А. Измаилов, И. Салов, сам А. Скабичевский, Б. Зайцев, Р. Сементковский, М. Крестовская, И. Потапенко и К. Назарьева. Письмо Р. Сементковского опубликовал я. Корреспонденты – по его желанию – сообщали ему свои краткие автобиографии, на которые потом ссылались их русские исследователи, так как речь шла о вполне неизвестных текстах-первоисточниках.

Врзал-переводчик с русского начинает свою деятельность в начале 90-х гг. 19 века. Особой была его стратегия переводчика: он переводил не корифеев, а скорее полузабытых авторов, которые, однако, стали для него открытыми воротами познания настоящей, потаенной России, как, например, Немирович-Данченко, Потапенко, Мамин-Сибиряк, Салтыков-Щедрин, Короленко, Гаршин. К ним относится и творчество ещё одного самоучки – кроме Горького – Н. Лескова. Врзал переводил его рассказы и роман *Соборяне*, который до сих пор является первым и последним чешским переводом этого ключевого текста излюбленного автора М. Горького, собрата по автодидактизму [LESKOV 1903]. Врзал чувствительно понял религиозную основу ядра творчества М. Горького, чьи рассказы переводил и которого – подобно Т. Г. Масарику – любил, считая его наиболее талантливым русским автором 20 века. Есть сведения, что он вел с Горьким обширную корреспонденцию, которую нарочно уничтожил в годы первой мировой войны, когда у него – как у видного слависта и славофила – австрийские жандармы произвели обыск.

Врзал смотрел на русскую литературу как на целостную структуру, основанную на религиозном фундаменте, однако видел и то, что православная церковь не выполняет свою этическую роль как следует. Эту критику русского православия он нашел именно у православного Лескова и неофициальных церквей, у раскольников/староверов, протестантов (квакеры) и т. д. Хотя Врзал не был теоретиком перевода, скорее практиком, известно, что и его знание русского было обрывочным, хотя он был сравнительно начитан. Его переводческая и историко-литературная деятельность показывала чешскому читателю, что русские – не только народ Раскольникова, Левина, Каратаева или братьев Карамазовых, но и маленьких людей, праведников, простых мужиков,

босяков – что он и находил в творчестве своих излюбленных авторов. Его жизнь и творчество наглядно показывало любовь к литературным аутсайдерам, католическое восприятие литературы и моравскую специфику, о которой свидетельствует и его частая полемика с пражскими издателями и критиками, которые очень не любили этого своеобразного переводчика и историка литературы, неохотно поддававшегося литературной моде метрополии [POSPÍŠIL 2001, 2010].

Из русских эмигрантов он общался именно с Сергием Вилинским [VILINSKIJ 1900, 1901, 1906, 1913, (1) 1928, (2) 1928, 1929, 1930, 1932, 1933, 1935, 1936; Pospíšil, 1996, (1) 2000, (2) 2000, 2012], профессором по договору Университета им. Масарика с 1923 года. Именно Вилинский опубликовал письма русских писателей к их моравскому переводчику, написал и его некролог, а его сын Валерий тоже занялся Врзалом. Из этого вытекает, что эта близость была дана не только городом Брно, в котором Врзал в начале своей церковной карьеры работал (между прочим, преподавал кандидатам теологии в католической семинарии на улице Вевержи русскую литературу), но, главным образом, их религиозной ориентацией, т. е. католической и ортодоксальной/православной, общим знаменателем которых была христианская этика, через призму которой они смотрели на литературу (см. характер его чешских публикаций в Чехословакии, засвидетельствовавших его связь с деятельностью чешских католических писателей).

После двух русских революций 1917 года, в особенности большевистской, Октябрьской, и после возникновения Чехословацкой Республики, в рамках Русской акции президента Масарика в поддержку русской и всей восточнославянской эмиграции, чешская воспринимающая среда раздвоилась: с одной стороны стояли консерваторы, традиционалисты, верующие, с другой стороны – сторонники советской России и большевиков. Чешский аванград однозначно вплоть до конца 30-х годов, стоял на стороне советской России и критиковал капиталистический строй. В межвоенное время подавляющее большинство, может быть, почти все видные авангардные литераторы были радикально левыми или даже членами компартии Чехословакии. Из этого вытекает и то, что они критически отнеслись к литературе русской антисоветской, даже политически сдержанной, эмиграции (сменовеховцы, евразийцы) и обожали все советское, авангардное – недаром Прагу посещали В. Маяковский, И. Эренбург и др. После 1945 г. это сменилось большим отрезвлением, особенно после известной выставки советской живописи в 1947 года [POSPÍŠIL 2013]. В этой обстановке Врзал сохранил свою независимость и, следовательно, страдал от

критических нападок чехословацких левых, включая и будущих видных славистов-коммунистов (Юлиус Гейденрейх-Доланский – Julius Heidenreich-Dolanský). Однако он не умалчивал и проблематичность русской литературы за пределами России. Оценивал ее, но полагал, что настоящая литература с перспективой развития будет жить скорее на территории России/СССР, хотя ненавидел большевиков и советский режим. Он думал, как и многие в разные времена, что ситуации должна измениться, что сами русские советские авторы найдут новый подход к классике – что с трудом постепенно и случилось.

Из историко-литературных книг Врзала наиболее важна относительно нашей темы русской эмиграции та, которую он написал под конец жизни, а именно *Обзор истории новой русской литературы*. [VRZAL 1926]. Его анализ русского модернизма, который является ядром его изложения в *Обзоре истории новой русской литературы*, не мог обойти политические события в России, включая две революции, гражданскую войну и многочисленную литературную эмиграцию. Анализируя модернистские направления, такие как, например, акмеизм, футуризм и имажинизм, пролетарскую литературу и попутчиков, он резко критикует основной пафос советской литературы. Положительно оценивает, например, прозу Всеволода Иванова, язык *Городов и годов* К. Федина кажется ему, однако, бесцветным, Маяковский ревет в местах, в которых ему пришлось говорить спокойно; Врзал резко отнесся к его обожанию революции, которую называл революцией разбойников. Поэму А. Блока *Двенадцать* упрекает в том, что революцию автор связывает с Христом. Таким образом он уже приближается к литературе русской эмиграции. Особо он оценивает тех, кто далее развивается и за пределами России (И. Бунин, Д. Мережковский, И. Шмелев, П. Струве). В остальном, его взгляд на русскую литературную эмиграцию опять-таки очень самостоятельный. Врзал резко не согласится с Октябрьской революцией и в особенности с ее идеологией, критикуя именно дисконтинуитет развития [VRZAL 1926: 276].

Однако далеко не все, кто считались представителями советской литературы, были буквально таковыми: они зачастую искали связь с прошлым, с русской классической традицией, обновляя магические и христианские принципы; таким образом они выходили за пределы концепций пролетарской литературы. Врзал признавал необходимость целостности русской литературы в СССР и за рубежом и видел ее сложную ситуацию в советских условиях, но, однако, будущее русской литературы он представлял на русской территории, веря в то, что русские советские писатели вновь найдут свои корни в русской религиозной

и нравственной традиции и возобновят ее преемственность [VRZAL 1926: 279].

В широком контексте чешских исследований русской литературы и русско-чешских литературных связей Й. Добровского, Й. Юнгманна, П. Й. Шафарика, К. Я. Эрбена, В. Ганки и др., специфическое значение имеет творчество Йосефа Йирасека (1884–1972) [POSPÍŠIL 2008]. Оно по своему характеру стоит на грани научного и популярного: Йирасек зачастую ориентируется на обзорные статьи и комплексные очерки, компиляции и популярный синтез. С точки зрения методологии Йирасек представляет собой смесь эклектизма, основанного на позитивистских подходах, архивных расследованиях и воздействии *Geistesgeschichte* и *Ideengeschichte* с особым психологическим и нарративным уклоном. Йирасек, прежде всего, рассказчик историко-литературных историй, занимательных – и научных – сюжетов. Не случайно в 70-е годы XX века в бывшей Чехословакии, хотя тогда по известным объективным и субъективным, в том числе политическим причинам, был явный недостаток обзорной литературы по русской письменности, наши преподаватели не очень рекомендовали известный, но устаревший труд Й. Йирасека *Обзор истории русской литературы* (в 4 томах) [JIRÁSEK 1945], объясняя это, прежде всего, его излишней популяризацией и якобы ненаучностью.

Именно эта книга сыграла в свое время важную роль в формировании представлений широкой чешской общественности о русской литературе. Разумеется, что Йирасек исходит из своих предшествующих статей и книг, излагающих, прежде всего, проблемы чешско-русских культурных и, в особенности, литературных отношений. Следовательно, его концепция может казаться мало литературной, т. е. в смысле яacobсоновской «литературности», литературной специфики, основанной на приемах русской формальной школы. Йирасеку близок, с другой стороны, более широкий культурный или культурно-политический круг, он исходит скорее из культурных эпох, тесно связывающихся с политико-экономическими данными и развитием общественной структуры в целом. То, что сначала казалось в сопоставлении с технологическими приемами устаревшим, исходящим из традиции немецкой *Ideengeschichte* или *Geistesgeschichte*, выглядит в настоящее время в контексте литературоведческой методологии ареальных исследований почти современно, как своего рода прогрессивная инновация. Язык автора, хотя с того времени немного устарел, принадлежит, в основном, к свежему пласту литературного эссеизма, его изложению не чужд социологизм и психологизм, обстоятельное знание

культурной и общей историографии восточных славян в контекстуальном европейском понимании. Все это свидетельствует о своеобразной, хотя теперь скорее исторической, ценности этого обзора русской литературы, в котором особое внимание уделяется и пространственному аспекту (Киев – Москва – Санкт-Петербург – Москва), т. е. воздействию российского пространства как динамического, гибкого фактора формирования культурного и литературного развития и процесса в смысле известного изречения П. Я. Чаадаева в его первом *Философическом письме* (1836) и в *Апологии сумасшедшего* (1837).

Й. Йирасек, хотя в его исследовании акцентируются, прежде всего, классические и традиционные черты русской литературы, не избегает и более глубокого фактографического изложения русской литературы нового времени и русского модернизма, который к нам попадал еще до первой мировой войны, но, главным образом после двух революций 1917 года и в годы Советской России и СССР, зачастую в подобии авангарда и авангардизма, связанных с левой идеологией. Тем ценнее независимые интерпретации Й. Йирасека, принимающего во внимание европейский контекст русской литературы и применяющего известный «вид издали и сверху», т. е. подчеркивающего определенную аксиологическую дистанцию. Это, разумеется, тесно связано с критическим пониманием русской литературы, русской действительности, а также политических структур России до и после первой мировой войны. Именно военные годы, находящиеся в традиционных русских изложениях скорее в тени революций и событий гражданской войны, зачастую идеологически искаженные, выступают тут как важный фактор, воздействующий на развитие русской литературы. Следует отметить, что у Йирасека они прослеживаются достаточно выразительно – новая русская история литературы свидетельствует о том, что подход Й. Йирасека был в этом отношении пророческим [IVANOV 2005]. В центре нашего интереса будет, прежде всего, его книга *Обзор истории русской литературы* (*Přehledné dějiny ruské literatury*), которая была издана одновременно в Праге и в Брно в 1945 г. [JIRÁSEK 1945], хотя он написал и другие книги с компаративистской и словацкой тематикой [JIRÁSEK 1922, 1933, 1945, 1947].

Не будем здесь касаться периодизации, о которой мы писали в других наших статьях и в отдельной книге о Йосефе Йирасеке. Хотя его концепция похожа на концепции Дмитрия Чижевского, о котором мы писали и в связи с его немецкой историей русской литературы 19 века [POSPÍŠIL 2004, 2010], он отличается большей мерой внутренней дифференциации литературных направлений по французским и чешским

традиционным моделям, т. е. за пределами дихотомии Чижевского (романтизм – реализм), и в пассажах о модернизме считает все его манифестации составной частью советской литературы. На советскую литературу он смотрит критически с позиций общего гуманизма. Литературу эмиграции он почти не упоминает, что, наверное, было обусловлено политической обстановкой, которая обнаруживалась еще в довоенной Чехословакии примерно после подписания союзнического договора в 1935 г.

Таким образом, можно подытожить, что Йирасек в этом отношении более радикален, чем Врзал – русская советская литература является единственным представителем всей русской литературы, что поразительно именно в связи с миссией русской культурной и литературной эмиграции в межвоенной Чехословакии. Советская литература авангарда воспринимается им как оптимистическая альтернатива модернизма; из эмигрантов он упоминает лишь тех авторов, которые писали и высоко оценивались еще до 1914 года, включая и первого русского носителя Нобелевской премии Ивана Бунина. Вообще он не упоминает человеческие судьбы жертв сталинской диктатуры. Хотя Йирасек сохраняет критический подход к советской действительности, идеологии и литературе как таковой, он выражает и иллюзии о ее героизме, пафосе, элане, оптимизме в противовес довоенной неврастении и скепсису. Тем не менее, он не ошибся в оценке русской литературы для жизни русского народа, как она изменялась в советское время, и как менялся ее язык и стиль. Литература русской эмиграции теряет свое значение.

В оценке русской эмигрантской литературы оба автора отличаются друг от друга – это дано и временем издания их книг, и их мирозерцанием – Врзал католик, Йирасек скорее гуманист и либерал масариковского типа, хотя тогда и с тенденцией к левому видению мира. Однако общей точкой зрения здесь является пространственное видение литературы как продукта национальной жизни. В иноязычном окружении литература не может нормально развиваться, обычно сохраняет свои прежние черты, ностальгически оглядываясь назад. Другое дело – литература русской эмиграции второго или третьего поколения, но это уже выходило за рамки возможностей обоих авторов и настоящего исследования. Однако видно, как важна рецепционная сфера и ее характер: некоторые остались жить в «splendid isolation», образуя русские культурные энклавы; откровенно говоря, они были к этому зачастую вынуждены очень сдержанным и даже враждебным поведением окружающего мажоритарного общества, но зачастую и склонны придерживаться великорусского национализма и элитизма в смысле

русской культурной исключительности и превосходства, а именно в среде маленьких центральноевропейских наций. По правде говоря, следы этого подхода и ощущения видны почти у всех видных русских писателей, очутившихся за границей России; другие – ученые и писатели, связанные, например, с религиозными взглядами, хотя и православными, нашли близких людей среди чешского католического модернизма. *Скептические взгляды по отношению к возможности развития русской литературы в рамках русской эмиграции*, однако, близки для обоих историков литературы, но не только для них.

Использованная литература

- IVANOV, A. I. (2005): *Первая мировая война в русской литературе 1914–1918 гг.* Тамбов: Тамбовский гос. университет им. Г. Р. Державина.
- JIRÁSEK, J. (1945): *Přehledné dějiny literatury ruské*. Brno, Praha: Josef Stejskal v Brně, Miroslav Stejskal v Praze.
- JIRÁSEK, J. (1922): *Slovensko: jeho dejiny, pomery zemepisné a hospodárske, jazykové, literárne a kultúrno-politické. Malý sprievodca po Slovensku*. Bratislava: XIII. Kraj Čs. R. T. J. na Slov.
- JIRÁSEK, J. (1947): *Slovensko na rozcestí: 1918–1938*. Brno: Zář.
- JIRÁSEK, J. (1933): *Češi, Slováci a Rusko: studie vzájemných vztahů československo-ruských od r. 1867 do počátku světové války*. Praha: Vesmír.
- JIRÁSEK, J. (1945, 1946): *Rusko a my: dějiny vztahů československo-ruských od nejstarších dob do roku 1914*. Praha – Brno: Miroslav Stejskal a Josef Stejskal.
- LĚSKOV, N. S. (1903): *Duchovenstvo sborového chrámu. Kronika o pěti částech*. Přeložil A. G. Stín. V Praze: J. Otto.
- MANDÁT, J. (1964): Интересное собрание автографов русских писателей. *Čs. rusistika* 1964, IX, s. 167–172.
- MANDÁT, J. (1965): Неизвестная автобиография А. И. Эртеля. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, D 12, 1965, s. 215–221.
- MANDÁT, J. (1964): Neznámý dopis D. N. Mamina-Sibirjaka. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU)*, D 11, 1964, s. 161.
- MANDÁT, J. (1968): Письма В. К. Зайцева в Чехию. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU)*, D 15, 1968, s. 203–205.
- MANDÁT, J. (1966): Письма С. Гусева-Оренбургского к чешскому переводчику. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU)*, D 13, 1966, s. 139–144.
- MANDÁT, J.: (1971): Потерянные письма русских писателей. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU)*, D 17–18, 1971, s. 247–248.
- POSPÍŠIL, I. (1992): Alois Augustin Vrzal: A Catholic Vision of Slavonic Literatures. *Slovak Review* 1992, 2, s. 166–171.
- POSPÍŠIL, I. (1992): Alois Augustin Vrzal a jeho duchovní dědictví. *Universitas*, Brno, 1992, 6, s. 27–30.
- POSPÍŠIL, I. (1993): Alois Augustin Vrzal: Koncepce a dokumenty. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU)*, D 40, 1993, s. 53–62.

- POSPÍŠIL, I. (2010): Double Réfraction. La mort de Tolstoj en Bohème et en Moravie. *Revue des Études slaves*, tome LXXXI (2010), fascicule 1, Tolstoï 1910. Échos. Résonances. Interprétations, s. 53–70.
- POSPÍŠIL, I. (2000): Dva moravští slavisté: Alois Augustin Vrzal a Sergij Grigorovič Vilinskij. *Slavia Occidentalis*, t. 57, Poznaň 2000, c. 219–233.
- POSPÍŠIL, I. (2001): Existuje moravská literárněvědná rusistika a ukrajinistika? In: *Morava a české národní vědomí od středověku po dnešek*. Matice moravská, Brno 2001, s. 153–172.
- POSPÍŠIL, I. (2012): Изменение темы и метода – Сергей Вилинский в Университете им. Масарика. *Русский язык как инославянский* (<http://www.slavistickodrustvo.org.rs/izdanja/RJKI.htm>), выпуск IV, Современное изучение русского языка и русской культуры в инославянском окружении. Славистическое общество Сербии, Beograd 2012, s. 7–19.
- POSPÍŠIL, I. (2009): *Josef Jirásek jako rusista, slovákista a umělec slova* (spoluautor: Vladimír Franta). Seminář filologicko-areálových studií, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, ediční série: Brněnské texty z filologicko-areálových studií, sv. 2, editor série: Ivo Pospíšil. Autor části Souvislosti brněnské rusistiky a Josef Jirásek, s. 6–32, Josef Jirásek jako rusista, s. 33–67, a Josef Jirásek jako slovákista, s. 68–90. Edice knihovnicka.cz, Tribun EU, Brno.
- POSPÍŠIL, I. (2011): Josef Jirásek jako slovákista a souvislosti. *Philologica LXVII. Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského*. Bratislava: UK, 2011, s. 219–231.
- POSPÍŠIL, I. (2004): Несколько замечаний о концепции русской литературы в книге Дмитрия Чижевского *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts* (1964–1967). In: *Dmytro Čyževskij. Osobnost a dílo. Sborník z mezinárodní konference k 25. výročí úmrtí*. Praha: Národní knihovna České republiky, Slovanská knihovna, s. 257–265.
- POSPÍŠIL, I. (2010): Nové obnažování podstaty: česko-slovenské vztahy v trojí projekci (J. Jirásek, A. Pražák a A. Mach). In: *Středoevropský areál ve vnitřních souvislostech (česko-slovensko-maďarské reflexe)*. Eds: Ivo Pospíšil – Josef Šaur. Brno: Masarykova univerzita, s. 185–199.
- POSPÍŠIL, I. (2008): Основы концепции славянства, русской литературы и чешско-русских связей у Й. Йирасека (Несколько заметок и комментариев). In: *Rossica Olomucensia XLVI-II. XIX Olomoucké Dny Rusistů*, 30. 8.- 1. 9. 2007. *Sborník příspěvků z mezinárodní konference*, Olomouc: UP, 2008, s. 525–532.
- POSPÍŠIL, I. (2001): Первый моравский историк русской литературы (А. Врзал). *Русский язык в центре Европы*, Banská Bystrica 2001, 4, s. 56–61.
- POSPÍŠIL, I. (2005): Пушкин глазами чехов: три концепции. In: *Болдинские чтения*. Комитет по культуре Нижегородской области, Государственный литературно-мемориальный и природный музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино», Нижегородский Государственный университет им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород 2005, s. 227–235.
- POSPÍŠIL, I. (2014): Rusista a slovákista Josef Jirásek. *Universitas* 2014, č. 3, s. 52–54.
- POSPÍŠIL, I. (1993): Ruský dopis na Moravu (R. I. Sementkovskij A. Vrzalovi). *Lidové noviny, příloha Moravské listy*, 9.3.1993, s. IV.
- POSPÍŠIL, I. (2014): Ruský modernismus očima Tomáše Garrigua Masaryka a Aloise Augustina Vrzala. In: *Anticipace a reflexe filozofických, psychologických a sociologických*

- koncepty v literatuře 19. a 20. století*. Ed. Ivo Pospíšil. Brno: Česká asociace slavistů ve spolupráci s Ústavem slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, s. 143–158.
- POSPÍŠIL, I. (1996): Sergij Vilinskij an der Masaryk-Universität in Brunn: Fakten und Zusammenhänge. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Bd. 42, 1996, s. 223–230.
- POSPÍŠIL, I. (1993): *Srdce literatury. Alois Augustin Vrzal*. Brno: Albert.
- POSPÍŠIL, I. (2013): Střetnutí textů a kontextů (na pozadí ohlasů výstavy sovětského malířství v Praze roku 1947). In: *Text a kontext*. Květuše Lepilová a kol. Brno: Kolektivní monografie Centra pro další vzdělávání Ústavu slavistiky FF MU a České asociace slavistů. Repronis, s. 111–118.
- POSPÍŠIL, I. (2000): Významné osobnosti naší univerzity. Zakladatel literárněvědné rusistiky na Masarykově univerzitě (Sergij Grigorovič Vilinskij, 1876–1950). *Universitas* 1, 2000, s. 36–38.
- POSPÍŠIL, I. (2010): Замечания по поводу историко-литературных концепций Дмитрия Чижевского. In: *Дмитрий Чижевский и европейская культура*. Red.: Roman Mnich i Justyna Urban. Colloquia Litteraria Sedlcensia, Akademia Litteraria Sedlcensia, Drohobyč – Siedlce, s. 131–140.
- POSPÍŠIL, I. (2000): Zapomenutí Břhané. Alois Augustin Vrzal (1864–1930). *KAM-příloha*, 12, 2000, prosinec, s. XVII–XVIII.
- VILINSKIJ, S. (1929): Dílo P. Augustina Vrzala. *Archa*, XVII, 1929, 3, s. 229–238.
- VILINSKIJ, S. (1933): Národní prvky v tvorbě I. S. Turgeněva. *Sborník družiny literární a umělecké k padesátým narozeninám p. Emanuela Masáka*, v Olomouci MCMXXXIII, s. 119–127.
- VILINSKIJ, S. (1928): *O literární činnosti M. J. Saltykova-Ščedrína*. Brno: Masarykova univerzita.
- VILINSKIJ, S. (1930): Opera superrogatoria v písemnictví východní církve. In: *Časopis katolického duchovenstva* 1930, s. 9–10.
- VILINSKIJ, S. (1935): Oslava milenia sv. Metoděje v Rusku r. 1885. Olomouc: *Apoštolát sv. Cyrila a Metoděje*, XXVI, 1, 1935, s. 4–7.
- VILINSKIJ, S. (1933): *Petko Jur. Todorov. Život a dílo*. Brno: Masarykova univerzita.
- VILINSKIJ, S. (1930): Письма русских писателей чешскому переводчику. Из архива Авг. Врзала. «*Центральная Европа*», Praha, 1930, 11, s. 650–657.
- VILINSKIJ, S. (1906): *Послание старца Артемия XVI века*. Одесса.
- VILINSKIJ, S. (1901): *Сказание черноризца Храбра о письменах славянских*. Одесса.
- VILINSKIJ, S. (1936): Úcta Cyrila a Metoděje u pravoslavných Rusů. *Apoštolát sv. Cyrila a Metoděje*, XXVII, 9–10, Olomouc 1936, s. 289–294; 11, s. 364–367, 12, s. 407–410.
- VILINSKIJ, S. (1932): *В Болгарии в 1920–1923 гг. (Из эмигрантских переживаний)*. Brno: Jubilejní sborník Svazu ruských studentů v Brně.
- VILINSKIJ, S. (1900): *Византийско-славянские сказания о создании храма св. Софии Цареградской*. Одесса.
- VILINSKIJ, S. (1913): *Житие св. Василия Нового в русской литературе*. Одесса 1913.
- VRZAL, A. A. (1899): *Alexandr Sergejevič Puškin. Jeho život a literární činnost*. Brno: „Hlídka“.
- VRZAL A. A. (1891–1897): *Historie literatury ruské XIX. století dle Al. M. Skabičevského a jiných literárních historikův i kritikův upravil A. G. Stín. Velké Meziříčí: Šašek a Frgal*.
- VRZAL, A. A. (1912): *Nábožensko-mravní otázky v krásném písemnictví ruském*. Brno: „Hlídka“.
- VRZAL, A. A. (1926): *Přehledné dějiny nové literatury ruské*. V Brně.

Профиль автора

ИВО ПОСПИШИЛ, проф. д-р, доктор наук об искусстве (IVO POSPÍŠIL, prof. PhDr., DrSc.), председатель Чешской Ассоциации славистов, заведующий Институтом славистики Университета им. Масарика, филолог, литературовед, русист, англист, богемист, историк и теоретик литературы, теоретик романа, компаративист и генолог, теоретик ареальных исследований, автор и соавтор 35 книг и сотен статей, опубликованных в 14 странах, издатель учебников и словарей.

Ústav slavistiky FF MU, A. Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika,
tel.: 00420549496240
<http://www.phil.muni.cz/wusl>
Ivo.Pospisil@phil.muni.cz

К вопросу о чешском восприятии художественного наследия Ивана Бунина

On Czech Reception of the Artistic Legacy of Ivan Bunin

ОЛДРЖИХ РИХТЕРЕК, Чешская Республика, Градец-Кралове

Abstract: The paper deals with the history of Czech reception of the writings of the Russian prose writer and poet Ivan Bunin in connection with their Czech translations, including not only the translations published prior to World War II, but also a symptomatic Czech silence concerning the author after WWII, which was gradually replaced by a qualitatively different approach, culminating by the publication of the long-time neglected prose *Cursed Days*. Besides, attention is paid to Czech translations of some items of selected Bunin's poetry with regard to an equivalent transfer of its artistic and semantic qualities into a different Czech cultural context. The tradition of Czech translations of Russian literature (including Russian poetry) is not only a rich one, but it also attempts to reach high artistic as well as semantic standards. The presence of the artistic legacy of Ivan Bunin in Czech culture undoubtedly contributes to Czech perception of Russian life, national Russian psyche and original lyrical qualities, representing, among other things, an important component of Russian national identity. In this connection the present author concludes that the poetic perception of the world (his original "poetic optics") in Bunin's works does not belong only to his early (i.e. poetic) period, but it is present also in his prevailing prose, which promoted the author to be awarded with the Nobel Prize.

Key words: Ivan Bunin – translations of prose and poetry in the context of Czech translations of Russian literature – contribution to Czech intercultural dialogue – poetic fundament of Bunin's artistic legacy.

1. Творчество Ивана Бунина стало известным в чешской культурной среде еще в 20-ые и 30-ые годы прошлого века. [Bunin 1926, 1928, 1933]¹ В связи с этим чешская культура актуально отметила присуждение находившемуся тогда уже в эмиграции писателю Нобелевской премии в 1933 году; это отразилось прямо в первом издании перевода романа

¹ Следует напомнить о том, что, например, один из первых издателей бунинского творчества в чешской культурной среде – Я. Отто – был в это время уже известным издателем чешских переводов русской литературы вообще.

«Жизнь Арсеньева» [Bunin 1935]. С этого времени до сих пор в распоряжении чешских читателей появились около 25 изданий (в том числе и несколько переизданий) переводов, прежде всего, прозы, но и стихотворений этого писателя.

Конечно, в послевоенный период (после определенного перерыва, вызванного политическими опасениями «издавать советского эмигранта») они стали появляться относительно часто преимущественно после реабилитации писателя в тогдашнем СССР [Bunin 1957, 1979 и др.].² Разумеется, нередко и после этой реабилитации чешские реципиенты встречались с противоречивыми подходами к оценке роли Бунина в истории русской литературы. В качестве примера можем вспомнить о мнениях в чешском переводе «Истории русской советской литературы» от 1965 года, в котором значение Бунина для русской литературы снижается схематическим итогом (речь идёт о человеке, у которого осталась «только тоска о потерянной родине» – в отличие от тех, которые «создавали новые традиции и формы..., соответствующие новым целям и задачам нового времени» [Kolektiv autorů AV SSSR 1965, т. 1: 27]. В чешских комментариях к этому изданию исследователь истории русской советской литературы Мирослав Дрозда, наоборот, напоминал, что данная четырёхтомная «История» значительно «сузила взгляд на всё культурное наследие России попытками исключить из него такие личности как, например, Бунин» [Kolektiv autorů AV SSSR 1965, т. 3: 520].

1.1. Напрашивается естественный вопрос о решающих отличительных знаках бунинского художественного мастерства и стиля, провоцирующих интерес зарубежных переводчиков и, разумеется, читателей-реципиентов к его художественному и общечеловеческому завещанию,

² Возникали и трагикомические ситуации; приведу два «личных» воспоминания. Новый перевод упоминаемого романа «Жизнь Арсеньева» был издан после 44-летней паузы [Bunin 1979]; следует напомнить, что его переводчик Ян Забрана был одним из лучших чешских переводчиков и знатоков русской литературы. Когда я стал искать книгу у своего книготорговца, тот мне в атмосфере после 1968 г. шепнул: «Эту книгу я не заказывал, это какой-то русский писатель». Только после того, когда я ему объяснил, что речь идет о носителе Нобелевской премии, он извинился и в течение недели где-то у своих друзей небольшим тиражом изданную книгу для меня разыскал. Еще на 9 лет раньше был издан новый перевод избранных стихотворений Бунина под названием «*Hořký dým paměti*» [Bunin 1968]. Будучи «молодым» аспирантом, я написал короткую рецензию, встречающую новое чешское издание бунинских стихов и прислал её в редакцию тогдашней газеты «*Literární noviny*». Рецензия была принята к печати, однако в начале 1969 г. весь тираж данного номера газеты был конфискован в связи с репрессивными мероприятиями после 1968-го года и с политическим запретом издавать данную газету.

более или менее имплицитно скрытому в прозе и стихотворениях писателя. Свою роль сыграл факт, что Бунин своеобразным способом продолжал художественную линию великой русской классики, которая традиционно занимала одно из первых мест в предпочтениях чешских переводчиков и читателей. Кроме того, Бунин почти неповторимым способом обогащал чешскую идентификацию русской культуры глубинным осознанием своеобразного быта и мышления, роковым способом связанного с историческими сдвигами русской жизни и вообще судьбы восточных славян в эпохе переломной атмосферы не только самого начала XX-ого века. Заметную роль сыграла атмосфера, связанная с симптоматичным «распадом дворянских гнёзд», с трагическим «водоворотом» первой мировой войны, усиленным хаосом русского революционного переворота и гражданской войны и из родной культуры выкорчеванного эмигранта Бунина, атмосфера, усиленная настроениями Бунина-странника, в душе которого мелькали воспоминания о потерянной любимой Руси, соотносящиеся с зарубежной реальностью. Речь идёт, таким образом, о громадной совокупности разных влияний личного опыта и менталитета писателя при столкновении с историческими условиями и роковыми сдвигами, о закономерных составных частях «духовного мира» самого автора, которых я уже несколько раз коснулся) [Richterek 2003].

Необходимо подчеркнуть, что Бунин во всем своем творчестве, в том числе и в произведениях, написанных в атмосфере зарубежной эмиграции, сохранял свои «русские корни», русскую действительность, природу, психологию русского пространства, провоцирующего своеобразную «тоску потерянности» и потребности «близкой души», т.е. психическое состояние человека (не только Бунина) – упомянутого выше «вечного странника», представляющего собой один из «коренных» составных знаков русской культурной идентичности. Достаточно сравнить хотя бы два – случайно избранных – коротеньких отрывка (из популярной прозы писателя), включаемых, как правило, в его последнее произведение «Тёмные аллеи». Например: «*Перед закатом становилось ясно, на моих бревенчатых стенах дрожала, падая в окна сквозь листву, хрустально-золотая сетка низкого солнца*» [Бунин 1995: 36]. и чешский переводчик Ян Забрана естественно перенёс русскую деревенскую атмосферу, в которой прочно лежали корни бунинского мира: «*Před západem slunce se vyjasnilo, na mých roubených stěnách se chvěl křišťálově zlatý závěs nízko stojícího slunce a skrz listí vnikal do oken*». [Bunin 1982: 30].

Ещё более заметна атмосфера русской деревенской местности в коротеньком отрывке из блестящей бунинской повести «Натали», которая возникла в 1941 году, т.е. в условиях уже двадцатилетней эмиграции – без прямого контакта с русской действительностью: «Молодой месяц, тоже чистый, без паутины, играл все выше и ярче в горах все больше скоплавшихся облаков, дымчато-белых, величаво загромождавших небо, когда выходил из-за них своей белой половиной, похожей на человеческое лицо и профиль, яркое и мертвенно-бледное, все озарилось, заливалось фосфорическим светом.» [Бунин 1995: 160] Переводчица Татьяна Гашкова передала хрустально чистую самородную русскую бунинскую деревенскую атмосферу (с заметным присутствием коренно русской широкой местности с шокирующим необъятным и безконечным пространством, т.е. с элементами русской национальной идентичности, ощущаемой русскими особенно в условиях эмиграции) высокоэквивалентным способом: «*Nový měsíc jiskřil stále výš a jasněji v kupách mračen, stále víc se hromadících, kouřově bílých a majestátně tarasících oblohu, a když nad nimi vycházela jeho bílá půle, podobná lidskému obličejí z profilu, výraznému a mrtvolně bledému, najednou se vše rozzařovalo, zaplaveno fosforickým světlem.*» [Bunin 1982: 130]

Иностранных читателей-реципиентов привлекает, прежде всего, удивительное мастерство Бунина создавать настроение души своих героев при помощи природных кулис – до мельчайших подробностей запечатлённых в души самого автора и предлагаемых потенциальному иностранному читателю-реципиенту возможность осознать не только судьбу и психологию героев читаемых произведений, но и единичную атмосферу русского быта и русского мышления. В этом смысле мне думается, бунинское творчество представляет собой один из самых ценных, редких русских вкладов в мировую литературную сокровищницу, в литературный способ воплощения и передачи чувств и глубинных процессов в души человека.

2. Художественное мастерство Бунина созревало на протяжении всей его жизни. Этот процесс заметно вызван переходом поэта к прозе, связанным, на мой взгляд, не только с нарастающим характером «прозаического образа» жизни «скитальца» Бунина, но и с мастерски развивающимся завещанием великого наследия прозаическо-психологического мастерства таких предшественников, какими были, например, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, представители русского т.н. «позднего романтизма» Ф. И. Тютчев, А. А. Фет и позже, конечно, «импрессионистически настроенный» А. П. Чехов и др. Несмотря на то, что с начальных стихов Бунин постепенно всё чаще проявлял склонность к прозе,

первичное «поэтическое зрение» и восприятие окружающего мира, тем более позже в связи с эмиграцией, т.е. с «потерянным миром», не только сохранялось, но явственно неотделимо сопровождало бунинскую прозу.³

2.1. Именно поэтому мне захотелось в настоящей короткой статье коснуться чешского перевода стихотворений Бунина, предъявленных, прежде всего, в упоминаемом выше небольшом сборнике «*Hořký dým paměti*» [Bunin 1968]. Я убеждён в том, что «поэтическая оптика» наблюдения и восприятия окружающего мира (присутствие которой мы с восторгом замечаем и принимаем в художественном завещании таких литературно-культурных течений, какими были, например, русский символизм, акмеизм, имажинизм и даже ранний экзистенциализм), представляет собой редкое явление в рамках мировой культуры. Разумеется, было бы ошибочным включать более или менее «солитерного» Бунина неотделимо прямо в эти течения. Однако выразительное родство его «поэтической оптики», представляющее собой один из различительных знаков зарубежного восприятия русской культуры, неоспоримо.

В связи с этим напрашивается вопрос о главном чешском переводчике бунинских стихов, представленных, прежде всего, упомянутым небольшим сборником [Bunin 1968]⁴. Иван Славик, писатель

³ На самом деле переход от поэзии к прозе замечен в творчестве Бунина не только после издания его сборника стихов «*Листопад*» [Бунина 1901], который стал толчком к последующей награде поэта «Пушкинской премией». Почти весь творческий путь писателя характеризуется определенным «симбиозом» прозы с «поэтическим зрением» и с мастерством поэтической «амбивалентной сомкнутости» семантически насыщенных образов авторского повествования, причем мотивы «скитальца» связаны не только с эмигрантской судьбой автора; необходимо учитывать частые путешествия писателя еще в течение первого десятилетия XX-ого в. на Ближний Восток, в Палестину, Сирию, Египет и др.

⁴ Конечно, иногда появлялись переводы бунинских стихов в рамках некоторых сборников, посвящаемых русской или «советской» поэзии. В качестве примера можем привести хотя бы две публикации: В своё время стал очень ценным и в круге чешских русистов горячо встречаемым, сборник избранной русской поэзии начала XX-ого века [Kolektiv autorů 1967], в котором, однако, находились лишь три стихотворения Бунина («*Святогор*», «*Помня*», и «*Семнадцатый год*» в переводе известного чешского переводчика русской поэзии Ярослава Кабичека (между прочим, он переводил тоже стихи Есенина, Набокова, Твардовского и др.). Сборник был дополнен осведомленным комментарием переднего чешского знатока русской поэзии З. Маттаусера, приближающего вместе с раньше затаёнными русскими поэтами комплексный образ богатой русской поэзии начала XX-ого века. Подобную роль сыграл и сборник *Sovětská poezie 20. století* [Kolektiv autorů 1978], в котором было

и переводчик, ориентированный частично на духовный мир человека и его глубинную психику, переводил из русской литературы, кроме того, не только стихи упоминаемых выше Фета, Тютчева, Брюсова, но и многие стихи из западноевропейской литературы. Бунинская поэзия была близка переводчику глубинным подтекстом насыщенными образами, упомянутым мной уже вечным поиском и тоской. Именно эта «тоска», органически связанная с жизненной судьбой Бунина, почти «гипнотетически» обращалась к переводчику Славику, замечавшему в ней процесс жизненного минования, своеобразного «горького дыма памяти», в котором постепенно распускается «детство, вчерашняя любовь, когда-то увиденная местность, бездна времени»... [Bunin 1968: 122]. Славик был, между прочим, очарован «бунинским целомудрием», умением подсказывать читателю настроение не при помощи «громких» и патетических выражений, а только при посредстве тонких намёков или воспоминаний, в которых «как рукоятка ножа блестит тоска» [Bunin 1968: 123]. Переводчик тоже понял, что стихи Бунина следует читать и интерпретировать «без шаблонной декларативности»; необходимо лишь позволить «проникать их атмосфере» в наше сознание [Bunin 1968: 122–125].

2.2. Как раз поэтому мы можем упоминаемый небольшой томик чешских переводов бунинских стихов отнести к читательским подходам к интерпретации всего бунинского творчества. Конечно, мы можем возражать, что «настоящее лицо» русской деревни в эпохе перелома XIX и XX-ого веков в бунинских стихах (в отличие от прозы писателя) раскрывается не полностью; оно, как будто лишь прячется за живописным образом местности и только иногда его превышает. Более заметные печаль и тоску в прозу Бунина внесла последующая эмиграция и упоминаемая мной выше жизненная роль «вечного странника». Следует, однако, напомнить, что симптоматичные тоска и печаль бунинской поэзии не являются выражением безнадёжности; в той или иной степени они содержат привкус тоскливого воспоминания, поднимающегося как «горький дым» над всем тем, что невозвратно исчезло, и эвоцируется воспоминаниями о конкретных людях, местности и событиях. и именно эти эвокации лишают лирику Бунина чрезмерного пессимизма. Его стихи охватывают меняющиеся настроения души – днём и ночью. Фиктивно случайно раскрываемые сцены русской природы, таким

помещено уже одиннадцать бунинских стихотворений в переводе как раз упоминаемого Ивана Славика. Сборник сопровождался краткими заметками об отдельных авторах, автором которых была Людмила Душкова (о награде Бунина Нобелевской премией она, к сожалению, чешским читателям не напоминала).

образом, охватывают атмосферу прощания, пропитанную чувствами тоски, жизненного минования, в которых заметен привкус горького сознания, что всё «пропало» и больше не вернётся⁵.

2.3. Современному реципиенту естественно может приходиться на ум вопрос о смысле возвращения к бунинской поэзии в условиях преобладающего интереса реципиентов, прежде всего, к прозе данного писателя. Однако, читая бунинскую прозу, мы почти постоянно чувствуем присутствие в ней «поэтического подтекста», «поэтической оптики» зрения и восприятия окружающей среды и всех коннотационных импульсов, свойственных именно им. (Особенно заметны поэтическое «сокращение», провокационный подтекст и неожиданная эмоциональная глубина авторского зрения в прозаических рамках высказывания). Именно поэтому мне кажется, что краткое замечание о поэзии Бунина в чешском переводе, несмотря на то, что для чешского реципиента как, правило, она стала почти «второстепенным явлением», вполне оправдывается.

2.3.1. В качестве примера возьмём два отрывка из стихотворений автора, предвосхищающие часто повторяющееся настроение в его прозе. Первое стихотворение («После дождя») возникло в 1889 году и доказывает, что бунинская оптика, находившаяся в русской природе и наслаждение и отблески печали, не связана лишь со временем эмиграции: *Как дымкой даль полей закрыв на полчаса,/ Прошел внезапный дождь косыми полосами -/ и снова глубоко синеют небеса/ Над освеженными лесами.// Тепло и влажный блеск. Запахли медом ржи,/ На солнце бархатом пшеницы отливают,/ и в зелени ветвей, в березах у межи,/ Беспечно иволги болтают.// и весел звучный лес, и ветер меж берез/ Уж веет ласково, а белые березы/ Роняют тихий дождь своих алмазных слез/ и улыбаются сквозь слезы.* [Русская поэзия, Иван Бунин]. Заключение стихотворения чешский переводчик Славик понимал даже без привкуса пессимизма – только как лирический образ русской действительности: *«Vesele hučí les a vítr vane skrz./ laskavý vítr z bříz. a bílé břízy štíhlé/ teď roní tichý děšť svých dýmavých slz,/ v slzách se usmívají zjihle»*. [Bunin 1968: 14]

Второе стихотворение (без названия) на шесть лет моложе и могло бы доказывать присутствие пессимистического настроения у молодого Бунина «без влияния революционных событий»: *«Когда на темный*

⁵ В связи с этим недаром в его стихах встречаем такие мотивы как, например, пустые места природы, атмосфера кладбищ, мотивы, которые воплощают в себе упоминаемую атмосферу человеческой души. Подобные походы мышления мы можем связывать не только с эмиграцией, а вообще с процессом старения большинства людей; значит, речь идёт более или менее об общечеловеческих чертах характера.

город сходит/ В глухую ночь глубокий сон,/ Когда метель, кружась, за-
водит/ На колокольнях перезвон,—// Как жутко сердце замирает!/
Как заунывно в этот час,/ Сквозь вопли бури, долетает/ Колоколов
невнятный глас!// Мир опустел... Земля остыла.../ А вьюга трупы за-
мела,/ и ветром звезды загасила,/ и бьет во тьме в колокола.//И на
пустынном, на великом/ Погосте жизни мировой/ Кружится Смерть
в весельи диком/И развеивает саван свой!». [Русская поэзия, Иван Бунин]
Заключение стихотворения, названного переводчиком симптоматично
«*Noční vánice*», гораздо более пессимистично, однако, по моему мне-
нию, соответствует реальному образу своеобразного русского климата:
«*Svět vychlad... Země pustá zeje.../ Na mrtvé navát sněžný prach/ a hvězdy
zhasil do závěje/ víchr, jenž bije na poplach.// Nyní už na krchově světa/ jen
smrt v divokém veselí/ křepčí a rozvívá a smetá/ svůj rubáš na svět. Na celý.*»
[Bunin 1968: 114]

Я убежден в том, что нельзя отделять бунинскую поэзию от прозы
этого писателя. Несмотря на то, что он стал, прежде всего, всемирно
известным прозаиком, первичное «поэтическое зрение» представляет
собой составную часть всего его художественного завещания. Чешская
переводческая литература по праву этот факт имела в виду.

Использованная литература

- Бунин, И. А. (1901): «*Лусмонад*» Москва : Скорпион.
- Bunin, I. A. (1926): *Mitova láska*. Překlad Stanislav Minařík. Praha: Jan Otto.
- Bunin, I. A. (1926): *Proces korneta Jelagina : Románek*. Překlad F. Zpěvák. Praha: Jan Otto.
(Издание повторялось в 1933 г., причем переводчик эксплицитно отмечал, что
издания осуществились «с разрешения автора»).
- Bunin, I. A. (1928): *Pán ze San Franciska a jiné povídky*. Překlad Mužík B. a Růžicková-
Váňová H. Praha: Jan Otto.
- Bunin, I. A. (1935): *Život Arseněvův : Prameny dní*. Překlad Josef Pelíšek. Praha: Josef
Vilímek.
- Bunin, I. A. (1957): *Vesnice*. Překlad Ruda Havráňková; úvodní stať Ludmila Dušková.
Praha: SNKLHU.
- Bunin, I. A. (1979): *Život Alexeje Arsenějeva : mládí*. Překlad Tatjana Hašková a Jan Zábrana,
doslov Jan Zábrana. Praha: Odeon.
- Bunin, I. A. (1968): *Hořký dým paměti*. Překlad a doslov Ivan Slavík. Praha: Mladá fronta.
- Bunin, I. A. (1982): *Temné aleje lásky*. Přeložil Jan Zábrana. Praha: Mladá fronta.
- Бунин, И. А. (1995): «Муза». In. «Темные аллеи». Paris: Bookking International.
- Kolektiv autorů AV SSSR (1965): *Dějiny ruské sovětské literatury, díl I – IV*. České vydání
připravil Miroslav Drozda. Praha: SNKLU.
- Kolektiv autorů (1967): *Kolo inspirace. Ruská básnická moderna. Počátky poezie sovětské*.
Výběr dobové grafiky. Praha: Svět sovětů.
- Kolektiv autorů (1978): *Sovětská poezie*. Praha: Odeon.

- Richterek, O. (2003): *Dialog kultur v českém překladovém transferu metafor Ivana Bunina*. In: *Dialog kultur II. Sborník příspěvků z vědecké konference s mezinárodní účastí pořádané ve spolupráci se Společností Franka Wollmana při FF MU v Brně. Ústí nad Orlicí: OFTIS, Katedra slavistiky PF UHK. s. 203–210.*
- Русская поэзия. Иван Бунин*: цит. по <http://rupoem.ru/bunin/all.aspx#kogda-na-temnyj> [online] 7.9. 2015 г.

Профиль автора

проф., д-р Олдржих Рихтерек, кандидат наук

prof. PhDr. Oldřich Richterek, CSc.

Научные интересы: русская литература, художественный перевод, диалог культур

Katedra slavistiky, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové, Rokitanského 62, 500 03 Hradec Králové

www.uhk.cz

oldrich.richterek@uhk.cz

Современная зарубежная русская гей-литература

Contemporary Émigré Russian Gay Literature

ЯРОСЛАВ СОММЕР, Словацкая Республика, Братислава

Abstract: The article examines the creative writing issues of the Russian writers living abroad who focus their writing on queer theme. The paper considers the topics common to these works in comparison with gay literature from the Russian Federation. The similarities and differences that are related to the place of residence of queer literature authors are drawn to the attention, as well as the cultural, social and other manifestations of life in European countries, USA, etc. The article is predominantly based on material from short stories collections: "Russian gay prose 2007", "Russian gay prose 2008", "Russian gay prose 2009" and "Russian gay prose – 2010".

Keywords: gay literature – homosexuality – queer – Russian literature – the 4th wave of emigration – Jaroslav Mogutin – Dmitry Bushuev – Dmitry Volchek.

Согласно названию, в статье мы сосредоточим наше внимание на теме современной русской гей-литературы, конкретно на той её части, которую можно определить как зарубежную.

Конечно, всегда не так легко установить, какие авторы и какие произведения можно включить в список гей-литературы, так как не всегда ясно, что такое «гей-литература». В статье будем придерживаться той точки зрения, которую представляет профессор Мартин Ц. Путна (Martin C. Putna) в методологической части монографии о гомосексуализме в чешской культуре [Putna 2011: 54]. Автор книги выделяет два основных течения в исследовании культуры с гомосексуальным сюжетом – «европейское» и «американское».

Европейскому понятию литературы, описывающей нетрадиционные сексуальные отношения, свойствен подход к этой литературе, основанный прежде всего на французской и немецкой традициях. Европейское литературоведение интегрирует мотив однополый любви во всеобщую, всеохватывающую литературу.

Термин «гей-литература» (как и термин «квир») пришёл из Америки и означает специфическое понимание культуры в самом широком

смысле. Другими словами говоря, отдельные составные части общества творят свою собственную культуру (точнее – «субкультуру»), предназначенную для этой группы людей и характеризующую их.

Разница в «американском» и «европейском» понимании культуры очевидна. В Европе «культура» – одно целое, она вбирает в себя всё существующее в обществе. Таким образом, тема гомосексуализма включается в круг тем, которые могут появиться в литературе. Значит, русские произведения входят прежде всего в список русской литературы, принадлежат русской культуре – тема и определенная часть общества в этом случае второстепенна.

Напротив, «культура» «по-американски» отражает специфические явления в той или иной части общества. Каждая часть общества имеет право «образовывать» свою культуру: авторы для геев сочиняют гей-литературу, являющуюся частью мировой квир-культуры, предназначенной ЛГБТ-обществу; но, конечно, гей-литература стремится выйти за пределы целевой аудитории.

Вернемся к названию статьи и «гей-литературе». Почему в этом случае необходимо определить предмет исследования, рассматривая гей-литературу в русской культуре? Сама концепция некоторых издательских проектов построена на «американской» основе. Наше исследование сосредоточено именно на таких произведениях, в которых русское гей-общество представлено как «субнация» со своей «субкультурой», как часть всемирного ЛГБТ-общества.

Материал для статьи подобран именно из таких сборников (Русская гей-проза 2007–2010) [Русская гей-проза 2007; Русская гей-проза 2008; Русская гей-проза 2009; Русская гей-проза – 2010], которые уже сразу сообщают о теме произведения. На обложке книги не может отсутствовать радужная символика, фотографии стройных, мускулистых, полуодетых мужчин, которые или обнимаются, или вызывающе смотрят в объектив... Книги уже визуально выделяются из группы «традиционных, привычных».

Составителем сборников был Владимир Кирсанов, автор книг об известных русских геех и главный редактор веб-сайта az.gay.ru [az.gay.ru 2015: online], успешного проекта журнала «Квир». Кирсанов уже много лет стремится создавать и поддерживать существование русской гей-культуры и издаёт серию сборников «Русская гей-литература». и для Кирсанова, и для издательства «Квир» характерен именно тот подход к культуре, который соотносится прежде всего с «американским» пониманием роли культуры в обществе (и который логичен в непростых политических и общественных обстоятельствах).

Говоря о русских и советских авторах 20 века, которые в своих произведениях касались темы нетрадиционной сексуальной ориентации, мы отмечаем, что только в 90-х годах предыдущего века можем говорить об эмиграционной волне. Безусловно, и до этого периода разные авторы, сочинявшие прозу или поэзию с мотивами однополой любви, покидали свою страну, но во всех этих случаях мы можем говорить только об отдельных личностях, для которых их гомосексуальность или гомосексуальные мотивы в их творчестве не были единственными причинами эмиграции.

Другую ситуацию наблюдаем в 90-е годы 20 века – это время перемен и в отношении к геям, что находит отражение в отмене 121 статьи уголовного кодекса. [Кон 2010: 253] Статья № 121 действовала с 1960 г. (сменила статью № 160а, действующую с 1934 г.) до 1993 г., но всё же большинство авторов, о которых мы говорим, покинули Российскую Федерацию позже, после отмены вышеуказанной статьи. [Кон 2010: 476–481]

Причины отъезда отдельных авторов разные, и они не связаны с изменениями в законодательстве. С другой стороны, нельзя с полной уверенностью утверждать, что принадлежность многих из этих авторов к сексуальным меньшинствам не играет в этом значительную, часто определяющую, роль.

Большое внимание СМИ вызвал отъезд Ярослава Могутина, эпатажного, скандального художника, а также признанного журналиста и поэта [Могутин 1997: 3–4]. Могутин в 1996 году получил статус политического беженца в США (и с того времени он живет и занимается художественной деятельностью в Нью Йорке) [Могутин 1997: 5].

Другой журналист и писатель – Михаил Кальвер – живёт уже с 90-х гг. в ЕС:

«Так получилось, что 15 лет назад я выехал в Европу, причины были банальны – уехал за БФ. Потом мы расстались, но к тому моменту я хорошо понял, что место проживания совершенно не определяет мой доход, и я стал работать дома на удалении, теперь есть такое слово «фрилансер». Налоги я плачу и в России, и в стране работодателя...» [Кальвер 2015: online]

Дмитрий Волчек, живущий в Праге, покинул Россию совсем по другой причине:

«Когда мне исполнилось 28, я решил, что в России ничего интересного больше не произойдет и купил билет до Мюнхена с открытой датой возвращения. Это случилось в 1993 году, и обратный билет до сих пор не использован.» [Бавильский 2014: online]

Что касается стран места проживания, статистика никак не отличается от общей статистики 4-ой волны эмиграции [Пальников 2013: 253–273]. Писатели предпочитают Германию, США, Англию, Израиль, страны Скандинавии, Белиз и другие (Дмитрий Бушуев, Андрей Дитцель, Михаил Кальвер, Константин Кропоткин, Маргарита Мелкина, Ярослав Могутин, Геннадий Нейман, Лида Юсупова).

Некоторые из них издали свои романы, другие до сих пор опубликовали лишь короткие рассказы в «Русской гей-прозе». Само собой разумеется, что все эти авторы (кроме Могутина) делают карьеру в других областях, а не в искусстве. Этот факт часто отражается и в их творчестве, так как у большей части литературных героев автобиографические черты. Герои этих рассказов обычно работают журналистами, бизнесменами... и планируют написать роман, чувствуют себя писателями, хотя их не публикуют.

Не печатают не только литературных героев, но и авторов, которых мы перечислили выше. Живущие за рубежом авторы гей-литературы всё-таки интересны не только издательству «Квир». Их творческую деятельность поддерживает тверское издательство «Kolonna Publications», главным редактором которого является Дмитрий Волчек. [Kolonna Publications; Митин журнал 2015: online] Но издательство «Квир» не так разборчиво, как «Kolonna Publications», опубликовавшая только некоторых авторов (Ярослав Могутин, Дмитрий Бушуев).

В других странах сложно надеяться на то, что какое-нибудь издательство захочет опубликовать произведения малоизвестных авторов. Ярослав Могутин в США – единственный гей-автор, которому удалось издать свои стихотворения за рубежом. [Могутин 1997]

Как было отмечено, рассказы содержат многие автобиографические черты, герои во многом похожи на самих авторов. Это касается не только профессии героев и их создателей, а также места проживания и их места в обществе. Почти во всех случаях в рассказах изображена жизнь русского, который время от времени приезжает в Россию, чтобы навестить свою семью, или с другими целями, но место постоянного жительства его находится где-то за рубежом.

Литературные герои никак не тоскуют по своей родине, не мечтают о возвращении в Россию. Если они оказываются в России, они не планируют оставаться там дольше, чем это необходимо. и это в действительности соответствует комментариям некоторых писателей. Ни герои рассказов, ни авторы не стремятся сохранять какую-нибудь «традицию» (чем также явно отличаются, например, от эмигрантов первой волны) [Кононова 2007: 142] – единственное, что связывает

их с Россией, – язык, на котором они общаются с соотечественниками. Они усвоили европейский образ жизни и, согласно квир-теории, чувствуют принадлежность к ЛГБТ-субкультуре и «субнации» в большей степени, чем принадлежность к русскому культурному наследию. Проявлением этого является и активное участие некоторых из писателей в правозащитных акциях, журналистская деятельность Михаила Кальвера, сотрудничающего с издательством «Квир» и др.

Таким образом большинство из зарубежных авторов живёт открытой жизнью и тем значительно отличается от авторов, принявших участие в проекте «Русская гей-проза» и живущих в России, выступающих нередко под псевдонимами. Это отражается в их прозе: герои зарубежных авторов также живут открыто и не опасаются публичного проявления своих чувств, чего абсолютно лишены герои, живущие в России. В рассказах, действие которых происходит в России, тема каминг-аута самая продуктивная, и почти все рассказы касаются ее: литературные герои решают конфликт с окружающей их средой. Напротив, для зарубежных писателей эта тема не привлекательна и не актуальна.

Какие темы интересуют зарубежных авторов? Прежде всего – старение. Авторы, достигнув среднего возраста, размышляют о том, насколько их жизнь сложилась так, как мечталось. Они потеряли юношескую привлекательность, молодому поколению геев уже не интересны.

Связаны с этим и другие лейтмотивы зарубежных гей-рассказов. Героев волнуют любовные взаимоотношения с их бойфрендами. Переоценивая совместную жизнь, они обычно встречают кого-нибудь другого, с кем можно делиться сокровенными размышлениями. Такие герои нередко испытывают чувство «внутреннего» одиночества, хотя окружающие относятся к ним с сочувствием и пониманием. Напротив, герои, живущие в России, испытывают абсолютное чувство одиночества – их не понимают ни близкие, ни общество.

Подводя итог, следует сказать, что не все тексты в сборниках – и «Русская гей-проза» не исключение, – отличаются высоким художественным уровнем. В данной статье обозначены лишь общие моменты в творчестве современных гей-писателей, которые связывают разные рассказы друг с другом.

Использованная литература

- БАВИЛЬСКИЙ, Д. (2014): *«Будущего нет, истины нет, все дозволено!»* Частный корреспондент (27. 1. 2014). http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_volchek_budushchego_net_istiny_net_vse_dozvoleno_34897
- ВОЛЧЕК, Д. (1992): *Говорящий тюльпан*. Санкт-Петербург: Омфала.

- ВОЛЧЕК, Д. (1995): *Полуденный демон*. Санкт-Петербург: Омфала.
- ВОЛЧЕК, Д. (2001): *Девяносто три!* Тверь: Kolonna Publications.
- КАЛЬВЕР, М. (2015): *5 причин, по которым русские геи портят себе жизнь*. Квир (12. 3. 2015). <http://www.kvir.ru/articles/5-prichin-po-kotorym-2.html>
- КОН, И. С. (2010): *Клубничка на берёзке. Сексуальная культура в России*. Москва: Время.
- КОНОНОВА, М. М. (2007): «Цементирующие» идеи Русского Зарубежья. In: Актуальные аспекты истории и современности русского зарубежья: параллели и антитезы. Москва: Институт всеобщей истории РАН, с. 142–156.
- МОГУТИН, Я. (2001): *30 интервью*. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс.
- МОГУТИН, Я. (1997): Упражнения для языка. Стихи о любви и ненависти. New York.
- ПАЛЬНИКОВ, М. С. (2013): Четвертая волна эмиграции: особенности и последствия. In: *Русское зарубежье: история и современность*. Сборник статей. Москва: ИНИОН РАН, с. 253–276.
- Русская гей-проза 2007* (2007): Москва: Квир.
- Русская гей-проза 2008* (2008): Москва: Квир.
- Русская гей-проза 2009* (2009): Москва: Квир.
- Русская гей-проза – 2010* (2011): Москва: Квир.
- Kolonna Publications; Митин журнал (2015): *Об издательстве*. Kolonna Publications;
- PUTNA, M. S. a kol. (2011): *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia
- Митин журнал. <http://kolonna.mitin.com/about.php>
- az.gay.ru (2015) az.gay.ru. Проект журнала «Квир». <http://az.gay.ru/>

Профиль автора

Mgr. Jaroslav Sommer

Автор статьи исследует тему квир в русской и советской культурах. В 2014 году поступил в аспирантуру Университета им. Коменского в Братиславе на Кафедру русистики и восточноевропейских исследований.

Katedra rusistiky a východoeurópskych štúdií, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, Gondova 2, P. O. BOX 32, 814 99 Bratislava
www.uniba.sk
jaroslav.sommer@uhk.cz

**Память о противоречивой истории.
Попытки диалога между «Культурой»
и «Континентом»**

**The memory of the controversial history.
On attempts to establish a dialogue between
“Culture” and the “Continent”**

ТАДЕУШ СУХАРСКИЙ, Польша, Слупск

Abstract: The aim of the paper is to present an attempt to overcome the reluctance of Polish-Russian relations. In my article I indicate the efforts, which the emigration magazines (“Kultura” and “Kontinent”) had attempted to overcome the traditional historic reluctance.

Keywords: polish-russian dialogue – historical tradition– “Kultura” – “Kontinent”.

Во второй половине 1974 года в польском и русском эмиграционных журналах были опубликованы два совершенно разные тексты, в которых можно было легко обнаружить весьма схожие идеи. В русском «Континенте» поэт Н. Коржавин настаивал на том, что «лучше преодолеть подобное препятствие, нежели его культивировать» [Korżawin 1979: 53]. В польской «Культуре» Ю. Мерошевский предложил способы достижения очерченной цели в контексте взаимоотношений между народами. В статье под названием «Русский “польский комплекс” и пространство УЛБ» её автор утверждал, что для того, чтобы преодолеть препятствия на пути к пониманию другого народа, необходимо посмотреть на его историю именно его глазами.

Это был 1974 год, и «третья волна» русской эмиграции в изданном ею втором номере своего журнала пыталась выступать от имени целого континента культуры Восточноевропейских стран, не оставляя при этом без внимания и собственно польско-русские взаимоотношения. Более того, ещё до начала издания этого «толстого журнала» будущий редактор одного В. Максимов, памятуя о словах А. Солженицына, который призывал к тому, чтобы «обязательно связаться с поляками из «Культуры», отправился с визитом в дружественное издание,

«чтобы наконец-то начать серьёзный диалог между нашими народами» [Maksimow 1988: 119]

В этом тезисе не может не обратить на себя внимания слово «наконец-то», поскольку его значение в контексте традиционной предвзятости могло радикально измениться в зависимости от оптики участников ожидаемого диалога. С точки зрения Максимова это означало желание начать серьёзный разговор с поляками. Что же касается «Культуры», то это «наконец-то» содержало в себе долгожданный положительный ответ на приглашение к соответствующему диалогу, прозвучавшее ещё почти за четверть века до этого, когда в 1960 году «Культура» опубликовала свой первый номер на языке восточного соседа и посвятила его польско-русским взаимоотношениям.

В предисловии редакция, отбрасывая взаимные обвинения, писала о том, что одну из своих главных задач видит в «борьбе с агрессивным шовинизмом, из-за которого становится невозможным не только мирное сосуществование, но и честный диалог» [От редакции 1960: 4]. Не забывая обо всём том, что разделяло поляков и русских, журнал прежде всего обращался к «истории совместно пережитых испытаний, общих контактов, схожих черт характера, смешения крови» и даже в «жестокой борьбе» пытался обнаружить один из способов трагического взаимного познания [От редакции 1960: 3].

Нацеленную на диалог, свободную от высокомерия пророссийскую позицию «Культуры» объективно подтверждал и выбор текстов, опубликованных в её первом номере, хотя и следует отметить, что это были достаточно сложные дляприятия русскими тексты. В статье под названием «К вопросу о польско-русских отношениях», написанной после 1956 г., Мерошевский подчёркивал, что либерализация ситуации в Польше детерминировала усиление националистических настроений, означающих прежде всего ненависть к России. По мнению автора, эта ненависть в равной мере присуща всем полякам, независимо от их политической ориентации. Все они одинаково ненавидят Россию, потому что это чувство порождается исторической памятью, связанной как с событиями отдалёнными, так и с событиями совсем недавними. Но проблема заключается в том, что об этих травматических для современных Мерошевскому поляков событиях русские ничего не знают и обижено не понимают неблагодарности поляков за их «освобождение».

В этой связи наиболее серьёзными барьерами в польско-русских отношениях оказывается знание, или незнание истории, а также инструментальный подход к истории, манипулирование фактами. Наиболее значимая проблема заключалась в том, как распоряжаться знаниями

истории и как уберечься от национализма. Разумеется, в статье не найти ответов на все эти вопросы, поскольку Мерошевский пытается обратить внимание обоих народов на эту проблему. Он верил в то, что если Польша добьётся реальной независимости, то в этом случае проблему можно будет легко решить. Но, к сожалению, современное положение дел радикально обнажает утопичность подобной веры.

Не только статья Мерошевского инспирировала дискуссию. В своих размышлениях опирался на историю и Ч. Милош в эссе «Россия» (фрагмент «Родной Европы»). Писатель признаётся в одержимости к России и усматривает принципиальную «incompability of temper» между поляками и русскими, объясняемую им «отличием исторических формаций» [Miłosz 1990: 140]. Милошу казалось, что ссылки и Сибирь это факты скорее из учебников по истории, хотя события, имевшие место после 1939 года, опять вернули эти понятия в живую. Но поэт обращается к истории более древней. В частности, Милоша, родившегося в Литве, интересует именно эта страна, которая в продолжение веков представляла собой не что иное, как поле битвы между Польшей и Россией. Что же касается других текстов, опубликованных в русском номере «Культуры», то они представляют собой фрагменты из творческого наследия писателей, преимущественно эмоционально связанных с Россией. Очередной номер, адресованный русским, вышел в свет почти через десять лет – в 1971 году, а уже после того, как между «Культурой» и «Континентом» было положено начало сотрудничеству, и опять через десять лет – в 1981 году, появился последний русский номер.

Эта «польская попытка искреннего диалога» и ожидание подобной готовности с русской стороны не принесли ожидаемых результатов. Только немногие отозвались на эту инициативу в дружелюбном тоне. Что же касается большинства комментариев по этому поводу, то они носили в целом критический характер. Русские комментаторы обнаружили в этом попытку возложить ответственность за советские грехи на русский народ, с чем согласиться они никак не могли, поскольку стремились опровергнуть практически какую бы то ни было связь между исторической традицией российского государства и историей СССР. Кроме неприятия польской позиции в отношении русской исторической традиции, комментаторы не могли согласиться также и с предложенными авторами определёнными политическими решениями. Наиболее негативные эмоции вызвала концепция «УЛБ» Мерошевского, в соответствии с которой необходимо было отбросить взаимные претензии, лежавшие в основе польско-русского конфликта

и касающиеся контроля над Украиной, Литвой и Белоруссией. Эта реакция позволила деятелям «Культуры» осознать чрезвычайную сложность иницилируемого ими диалога.

Тем не менее говорить о полном фиаско польской инициативы всё же не приходится, так как эта инициатива адресовалась не столько тогдашней русской эмиграции, хотя и следует признать, что возможность прочесть журнал в СССР была более чем проблематичной. Все таки Максимов утверждал, что получал информацию о «Культуре», а через какое-то время специальный русский номер попал в его руки: «Этот номер характеризовало такое горячее участие, такая забота [...] и такое сочувствие к судьбам русской литературы в целом, что я тут же и без каких бы то ни было сомнений воспринял «Культуру» как журнал глубоко мне близкий [...]. Именно поэтому, как только я оказался на Западе и начал планировать издание «Континента», то сразу же обратился [...] к редактору «Культуры» [Maksimow 1977: 201].

В этой связи необходимо вновь обратиться к уже упоминавшейся вначале статье Мерошевского «Русский “польский комплекс”». Автор пытается объяснить полякам, что не только они воспринимают русских через призму «исторического балласта» [Mieroszewski 1997: 353], но и русские смотрят на Польшу приблизительно так же. Отличие заключается в том, что русских интересуют времена, которые поляки воспринимают как времена легендарные и во всяком случае в эмоциональном смысле для них нейтральные (начало XVII столетия). Мерошевский пишет о русских и советских страхах, связанных с идеей возрождения польского империализма, но трагикомизм этой ситуации обнаруживается по тому, что эти страхи артикулировались в 1946 году. Тем не менее автор отнесся к этим претензиям вполне серьёзно, усматривая в них важное условие для дальнейшего взаимопонимания. Более того, Мерошевский подчеркивает, что ягелонская идея для соседей Польши представляет собой проявление неизбывного польского империализма. Автор замечает, что пространство УЛБ, как было в прошлом главной ареной польско-русского конфликта, так и остаётся им до сегодняшнего дня. и поэтому для того, чтобы избежать конфликта, обеим сторонам, необходимо избавляться от империалистических тенденций и отказываться от борьбы за эти земли. Надежды на подобное взаимопонимание Мерошевский связывал с новой русской эмиграцией.

В воспоминаниях Максимова невозможно найти критических комментариев к текстам, опубликованным в «Культуре» и приглашающим к дискуссии. А ведь такие комментарии имели место, о чём свидетельствует факт, что в редакционном врезе к перепечатанной

в № 4 «Континента» статьи Меровского редакция высказала своё несогласие с тезисом, что в польско-большевистской войне дал о себе знать «русский империализм». Для редакции «Континента» это был советский империализм. Все таки публикация спорного текста с комментарием свидетельствует именно о желании такой диалог начать.

В этом контексте следует задаться вопросом и о том, каким образом происходил долгожданный польско-русский диалог. Чрезвычайно удачной идеей была одновременная публикация в русском и польском журналах статей, в которых затрагивались моменты общей истории. Это убеждало польских эмигрантов, что среди русских есть и такие, которые способны понять поляков и взвалить на себя бремя ответственности за зло, причинённое их соотечественниками. Замечательным воззванием, подписанным выдающимися писателями, стал текст под названием «Мера ответственности», напечатанный накануне годовщины гитлеровской агрессии против Польши. Эти эмигранты в частности писали: «17 сентября [...], убийства безвинных в Катыни, вероломное предательство Варшавского восстания [...] всё это несмыслимые меты нашей общенациональной вины, заглавить которую – наш исторический долг и обязанность» [Мера ответственности 1975: 5–6].

Плохо только то, что декларации и реальный «разговор по душам» не всегда соответствовали друг другу. «Континент» публиковал достаточно много польских текстов, но среди них преобладали преимущественно публицистические статьи, исторические документы. Такой ограниченный выбор может свидетельствовать о проблеме более глубокой, на которую обратил внимание Синявский. Он утверждал, что редакция «Континента» более благосклонно относилась к текстам, характеризующимся стремлением к документальной правде, потому что опасалась деградации литературы на уровень книги жалоб. Но ведь с точки зрения польской и русской перспективы, а главное – с точки зрения польско-русской перспективы результаты могли бы быть намного лучше, если бы в «Континенте» печатались тексты из книги пожеланий.

Сам главный редактор «Континента» после двадцати лет сотрудничества с «Культурой» в тексте, посвящённом её сорокалетию, признал, что «сотрудничество и дружба не всегда оказывались безоблачной идиллией». Но все таки Максимов был уверен, что «что-то всё же за это время сделать удалось, диалог продолжается и рано или поздно [...] он завершится полным взаимопониманием» [Maksimow 1998: 119]. не утратил веру в высокий смысл и возможность серьёзного диалога между нашими народами. Представляется, что об этом не стоит забывать.

Использованная литература

- KORŻAWIN, N. (1979): Próba poetyckiej biografii. In: A. Mazur [A. Drawicz] (eds.): *Kontynent. Wybór artykułów*. Londyn: Polonia Book Fund Ltd.
- MAKSIMOW, W. (1977): Na trzydziestolecie „Kultury”. *Kultura* 1977, nr 7–8, s. 201–202.
- MAKSIMOW, W. (1988): Miesięcznik „Kultura” – 40 lat. In: G. Pomian, K. Pomian (eds.): *O „Kulturze”. Wspomnienia i opinie*. Warszawa: PoMost.
- МЕРА ОТВЕТСТВЕННОСТИ „Kontinent” 1975, nr 5, s. 5–6.
- МЕРОШЕВСКИЙ, Ю. (1960): К вопросу о польско-русских отношениях. *Культура*. Номер посвященный польско-русским отношениям, 1960, № 1, с. 5–13.
- MIEROSZEWSKI, J. (1997): *Final klasycznej Europy*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- MIŁOSZ, C. (1990): *Rodzinna Europa*. Warszawa: Czytelnik.
- ОТ РЕДАКЦИИ (1960): *Культура*. Номер посвященный польско-русским отношениям, 1960, № 1, с. 3–4.
- ОТ РЕДАКЦИИ (1971): *Культура*. Номер посвященный польско-русским отношениям, 1971, №, с. 3–4.

Профиль автора

Сухарский Тадеуш, доктор (doktor habilitowany), профессор.

Научные интересы автора: польская литература послевоенной эмиграции; русская и украинская эмиграционная литература; опыт тоталитаризма в литературе; отношения между польской и русской литературой; творчество Достоевского (я – региональный координатор Международного общества Достоевского (International Dostoevsky Society)); главные книги: Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego (2002); Polskie poszukiwania „innej” Rosji. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji (2008);

Akademia Pomorska w Słupsku, ul. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk, Polska;
www.apsl.edu.pl;
tsucharski@wp.pl; t.sucharski@apsl.edu.pl

На пересечении литературности и документальности: проза Н. Н. Берберовой

In the borderland between literary and documentary: prose of N. N. Berberova

МАРИНА ХАТЯМОВА, Россия, Томск

Abstract: N. N. Berberova's narrative fiction is examined in the context of polemics between G. Adamovich and V. Khodasevich about the mission of the Russian émigré literature. Berberova's aesthetic strategy was determined by her borderline position in the émigré community (Khodasevich's wife and member of the younger generation of writers) and her ambition to become a "stitch" connecting two generations of the Russian emigration as well as Russian and Western culture. Life-like documentary forms of her works are threaded with hidden literariness; Berberova's prose is mythological, allusive, intertextual and meta-textual and was built following the laws of the myth, literary laws and Symbolists' pan-aesthetic notion.

Keywords: Russian émigré literature – N. N. Berberova's prose – literariness – fiction – non-fiction – human document – younger generation of émigré writers.

Культуроцентризм Н. Н. Берберовой, представительницы младшего поколения первой русской эмиграции, поэтессы, прозаика, критика, литературоведа, свидетельствующий о масштабности и разносторонней одаренности личности, реализовался в разных формах творчества, его жанровой репрезентативности: лирическая поэзия, романная и малая проза, критические статьи и обзоры в эмигрантской периодике, повествования о художниках, мемуарная и автобиографическая проза. Художественное наследие Н. Н. Берберовой остается практически не исследованным, несмотря на подлинный интерес читателей к созданным ею биографиям, мемуарам и к личности их автора, проявившийся в России конца 1980-х годов в «буме на Берберову».

Явившаяся на свет «женой Ходасевича» и опубликовавшая на родине одно стихотворение, по возрасту Берберова принадлежала к поколению молодых писателей (и равно общалась как с представителями «парижской ноты» – Г. Ивановым, Н. Оцупом, Д. Кнудом и др., так и эстетически противоположным объединением – участниками группы «Перекресток» – Ю. Мандельштамом, В. Смоленским, Ю. Терапиано), и потому считала себя связующим звеном между эмигрантскими

поколениями, использовала для определения своего жизненного пути метафору «шва», стремящегося к синтезу «в мире антитез». Она разделяла со старшими идею преемственности литературы, и на одном из заседаний «Зеленой лампы» выступила от имени «литературной молодежи» (редакции журнала «Новый дом») с позитивной программой национально-культурного единства и верности традиции. Человечески и эстетически солидаризируясь с Ходасевичем, в художественной практике начинающая писательница как будто следовала «заветам» Г. Адамовича: простота формы и безыскусственность, исповедальность и ориентация на документ напоминали прозу журналиста, в которой документально-публицистическое начало подавляет стилистическое и является самоценным. Эта видимая простота повествования, лишенного метафорических украшательств, побуждает и современных исследователей рассматривать ее прозу в русле реалистической традиции, в противовес авангардному творчеству других младоэмигрантов. Однако Берберова хорошо усвоила совет Адамовича о «скрытой» литературности: ее проза мифологична, аллюзивна, интертекстуальна и метатекстуальна, а «швы» литературности спрятаны за дневниковую форму или спонтанность сказового повествования. Феномен Берберовой – это и «шов», скрепляющий разные эстетические стратегии внутри младоэмигрантской литературы: линии Ходасевича-Набокова с установкой на фикциональность – и Г. Адамовича, Г. Иванова, Н. Оцупа – на ее отрицание, т.е. «человеческий документ». Конечно, нужно иметь в виду условность оппозиции, поляризованной известной полемикой Ходасевича-Адамовича о путях развития литературы в эмиграции, ведь один и тот же поэт мог принадлежать и кругу Ходасевича и «парижской ноте», как, например, Ю. Терапиано. С другой стороны, речь идет лишь о «стилизации эгодокументального дискурса» как эстетической стратегии (И. Каспэ, М. Рубинс).

Первые прозаические опыты Берберовой – серия рассказов «Бианкурские праздники» (публиковавшиеся в газете «Последние новости» с 1929 по 1934 годы) и примыкающие к ней рассказы 1930-х годов, позже названные «Рассказами не о любви», интересны не только в контексте поисков новых тем, как они и были восприняты (об эмигрантской повседневности – в противовес повествованиям о «старой России», или «Франции и ее героях», или «о себе, как делали по примеру Пруста молодые писатели Запада в то время»), но и своего эстетического языка. Казалось бы, установка на бытовое слово, объективное воспроизведение среды и ее языка, помогли найти свой предмет изображения: жизнь русского эмигрантского «пролетариата», связанного

«невидимой связью» с советскими людьми того времени», о котором в литературе эмиграции «было ничего не известно». Однако сама форма характерного сказа, уходящая корнями в традицию Гоголя и развиваемая в прозе метрополии Е. Замятиным, М. Зощенко, А. Платоновым, И. Бабелем, насквозь литературна. Кроме того, от рассказа к рассказу автор меняет повествовательную стратегию: постепенно происходит расшатывание позиции рассказчика, который меняет маски от полуграмотного обывателя до писателя, владеющего книжным стилем. Появление сюжета письма не мотивировано повествуемой историей, но работает на создание авторского метатекста. Изображая писателя Гришу как сниженный вариант себя, автор рефлексировал над собственными эстетическими задачами (не мифологизировать действительность, а сохранять, запечатлевать бианкурскую жизнь как она есть, в «ее трагикомическом, абсурдном и горьком аспекте»), изображает свое место в литературе эмиграции и даже (пародийно) включается в литературный спор поколений «о чем писать».

Повести Берберовой 1930–40-х годов, которые она считала главным своим достижением в прозе («Аккомпаниаторша», «Роканваль», «Лакей и девка», «Облегчение участи», «Воскрешение Моцарта», «Плач»), как и ее первые романы («Последние и первые», «Повелительница»), буквально пронизаны литературными аллюзиями и интертекстуальной игрой с произведениями Ф. М. Достоевского, Ю. Олеши, В. Набокова, Б. Зайцева, И. Бунина, младоэмигрантов. В «Аккомпаниаторше» структура «текста в тексте» и литературные отсылки существенно корректирует идею «человеческого документа». Публикация записок аккомпаниаторши сообщает им статус артефакта – художественного документа эпохи, который сохраняется и живет вопреки смерти их автора. Проективную значимость этого документа (глубоко укорененного в традиции и соединяющего современную дневниковую прозу потока сознания с дневниковой классической традицией предшествующих эпох) автор реализовал с помощью структуры «обрамляющего метатекста» (термин Р. Тименчика). Повествовательная рамка сыграла роль двойного моделирования: сюжет распада оказался обрамленным, «вошел» в сюжет творческого созидания. Изображающий гибель человека в эмиграции дневник Сони содержит в себе и альтернативные пути преодоления тотального разрушения – жизнь в творчестве (Травиной, Митеньки, Бера). Автор размыкает коллизию «отцов и детей» в эмигрантскую проблему преемственности поколений, наследования детьми культуры «отцов» (символизма). В повести «Аккомпаниаторша» поставлены проблемы выживания и смысла жизни человека в эмиграции, а

разрушению и гибели автор противопоставляет жизнеутверждающий сюжет существования без социальных и пространственных границ – в мире культуры.

Художественные биографии Берберовой (Чайковского, Бородина, Блока, баронессы Будберг) и автобиография «Курсив мой» также двойственны по своим эстетическим установкам. С одной стороны, они – дань преемственности поколений (Берберова единственная из молодых продолжала литературное дело «отцов» в создании биографий, выполняющих миссию сохранения национальной культуры в эмиграции) и европейской литературной моде на беллетризованные биографии выдающихся людей. С другой, сама жанровая форма художественной биографии нового типа вполне отвечала концепции «литературы, преодолевающей литературность» в стремлении прорваться к «простоте и правде» о человеке. Однако в биографической прозе Берберовой литературность мифа теснит «правду факта». В биографиях композиторов авторский миф о художнике создается в соответствии с символистской традицией: искусство (музыка) выше всего. «Человеческий документ» музыканта, созданный Берберовой, не выполняет основную задачу – стать «фотографией» души и судьбы человека, ибо он насквозь литературо- и культуроцентричен, что очевидно при сопоставлении с нехудожественными документальными источниками (например, с биографией Бородина, написанной Стасовым). Кроме того, использование мифологемы Запад / Восток в осмыслении творческого пути выдающихся художников указывает на момент индивидуального самоопределения Берберовой в эмиграции: стремление ассимилироваться в западном культурном пространстве, стать «швом» не только между поколениями, но и между русской и европейской культурами.

Символистская жизнетворческая логика будет «работать» и в позднем творчестве писательницы, в первую очередь, в ее автобиографии «Курсив мой». Но перед отъездом в Америку она напишет еще одну важную для себя биографию – А. Блока: [Берберова 1999: 256]. Ощущая конец целого этапа не только собственной судьбы, но и всей русской эмиграции в Европе между двумя мировыми войнами, Берберова стремится оставить европейскому читателю (книга была издана на французском языке) свидетельство о России эпохи катастроф, символом которой для нее и ее поколения явился Блок. Судьба гения проецируется на судьбу страны, а его смерть завершает эпоху. Несмотря на то, что книга написана в жанре документального, научно-популярного (исторического) повествования, ее литературоцентристский заряд несомненен: Блок как властитель дум своей эпохи представлен Берберовой «человеком

с биографией», а символизм – петербургской культурой, которая будет потеряна: *«Как сам Блок и его современники стали детьми «страшных лет России», так мы стали детьми Александра Блока»*: [Берберова 2011: 254].

Создавая в «Курсиве» автомиф в логике своих предыдущих биографических мифов, Берберова сознательно полемизирует с младоземигрантами в самой концепции человека – «героя» времени. «Подпольному» человеку «незамеченного поколения» она противопоставляет образ героини, «не ожидающей Годо», – человека XX века, способного меняться вместе со временем. Берберова мифологизирует собственную судьбу так же, как и судьбы Чайковского и Бородина, другое дело, что свидетели эпохи не могли воспринять это нейтрально, как «литературу». Ожидаемый читателями «человеческий документ» трансформировался в литературный миф о «железной женщине», с ницшеанским привкусом (за что Берберову много критиковали и современники, и потомки).

Автор литературных мистификаций, Н. Н. Берберова жила и писала как художник – жизнетворчески, несмотря на настойчивые высказывания о примате жизни над искусством и факта над вымыслом. Жизнеподобные документальные формы наполнялись, «строились» Берберовой по законам искусства, усвоенного в юности: по законам мифа, литературности, панэстетизма символистов. В этой связи становятся понятными ее размышления о драматическом положении младоземигрантской литературы, которое виделось ей именно в отсутствии нового стиля, т.е. «собственной литературности»¹: «Наше новое тогда могло быть только в мутациях содержания <...> Но мутации содержания без обновления стиля – ничего не стоили, не могли оживить того, что по существу мертвело. «Безвоздушное пространство» (отсутствие страны, языка, традиций, и – бунта против них, как организованного, так и индивидуального) было вокруг нас не потому, что не о чем было писать, а потому, что при наличии тем – общеевропейских, российских, личных, исторических и всяких других – не мог быть создан стиль, который бы соответствовал этим темам...» [Берберова 2011: 435]. Поэтому только Набоков смог оправдать существование целого эмигрантского поколения, к которому принадлежала и Н. Н. Берберова.

¹ Вполне закономерной представляется и приверженность Берберовой-литературоведа к формализму, структурализму и «новой критике»: статьи «Великий век», «Набоков и его «Лолита» др. [Неизвестная Берберова 1998. СПб].

Использованная литература

БЕРБЕРОВА, Н. (1999): *Александр Блок и его время*. Москва.: Издательство Независимая Газета.

БЕРБЕРОВА, Н. (2011): *Курсив мой: Автобиография*. Москва: АСТ: Астрель.

НЕИЗВЕСТНАЯ БЕРБЕРОВА (1998): Санкт Петербург: Лимбус Пресс.

Профиль автора

Хатямова Марина Альбертовна

Доктор филологических наук, доцент, профессор Томского государственного педагогического университета и Национального исследовательского Томского политехнического университета. Научные интересы: история русской литературы первой половины XX века; литература русского зарубежья; творчество Е. И. Замятина, Н. Н. Берберовой, М. А. Осоргина, Б. К. Зайцева и др.; проблемы повествования, литературной рефлексии, метатекстуальности.

Томский государственный педагогический университет – ул. Киевская 60, г. Томск, Россия, 634041.

Национальный исследовательский Томский политехнический университет – пр. Ленина 30, г. Томск, Россия, 634050.

e-mail: Khatyamovama@mail.ru

Инструктивный дискурс в творчестве Гайто Газданова

Instructive discourse in Gaito Gazdanov's works

ОЛЬГА ВИТАЛЬЕВНА ХОРОХОРДИНА,
Россия, Санкт-Петербург

Abstract: In the article "Instructive discourse in Gaito Gazdanov's works", the work of Gaito Gazdanov is seen as a single hypertext and is analysed from the point of view of the interpretational approach. As a result of this analysis, the author points out that the instructive discourse is an important component of the aesthetic communication of Gaito Gazdanov, determines the most important semantic components of this discourse and groups them into a unified system. This allows to demonstrate the peculiarities of the aesthetic conception of Gaito Gazdanov which determine the individual specificity of his literary speech.

Keywords: work of Gaito Gazdanov – interpretational approach – instructive discourse – author's aesthetic conception – peculiarities of the language of a writer.

В центре данной статьи – лингвокогнитивная единица – дискурс, который, согласно В. З. Демьянкову, представляет собой «текст в его становлении перед мысленным взором интерпретатора. <...> По ходу такой интерпретации воссоздается – «реконструируется» – мысленный мир, в котором, по презумпции интерпретатора, автор конструировал дискурс и в котором описываются реальное и желаемое (пусть и не всегда достижимое) <...> положение дел» [Демьянков 2002: 32].

Дискурсы различаются в первую очередь тематически. В данной статье будет рассмотрен «инструктивный дискурс», понимаемый нами как совокупность высказываний, в интенционально-смысловой основе которых доминирующую роль играет намерение автора *научить* адресата, *как действовать* в определённой ситуации. При таком широком толковании инструктивный дискурс стилистически не ограничен и тематически разнообразен, а значит, может содержать, например, руководства по бытовым вопросам, медицинские рецепты, дидактические наставления и многое другое. При этом инструктивная интенция может получать как эксплицитную реализацию в высказываниях с различной

степенью проявленности директивной тональности, так и воплощаться в косвенных речевых жанрах, требующих от реципиента существенных интерпретативных усилий для извлечения глубинных смыслов, несущих в себе инструктивный заряд.

Инструктивный дискурс, как мы намерены показать, составляет неотъемлемую часть творчества Гайто Газданова, который в своей прозе преимущественно через рассказывание поучительных случаев (действительно имевших место в жизни или выдаваемых за таковые) реализует нарративную стратегию, близкую к притчевой дидактике. При этом писатель искусно использует, с одной стороны, иронию для понижения градуса сентиментального и дидактического накала, с другой, – звуковую организацию речи, словно добиваясь, по словам одной из героинь Газданова, того, чтобы «интонации были выразительнее, чем слова» [Газданов 1996 (2): 82]. Особая интонационно-ритмическая размеренность газдановской прозы воплощает существеннейшие черты его перволичных повествователей: удивительную уравновешенность и лиричность, что оказывает на читателя почти гипнотическое воздействие и придаёт убедительности писательским наставлениям.

Инструктивный дискурс ощутим уже в первых произведениях Газданова. Если обобщить суть газдановских наставлений, то получится «программа» по воскрешению в человеке, материально и психологически пострадавшем в драматических социальных катаклизмах XX века, утраченной воли к жизни.

Первое наставление от Газданова – прежде всего следует заставить себя зарабатывать, чтобы иметь хотя бы минимум того, что необходимо для физического выживания и элементарной личной свободы. Этот призыв отчётливо выражается, например, в истории, лежащей в основе сюжета рассказа «Фонари» (1931), где герой, молодой русский эмигрант в Париже томится от отвращения к своему убогому существованию, и однажды, гонимый тоской по утраченной достойной жизни, он уходит бродяжничать, в результате чего день за днём опускается всё ниже, до тех пор пока не оказывается в тюрьме среди бродяг, воришек и проституток, где ясно осознаёт, что угнетавшая его необходимость выполнять тяжёлую и однообразную работу есть в его теперешнем положении единственный способ не утратить человеческое достоинство и сохранить личную свободу.

И хотя кольцевая композиция рассказа «Фонари» недвусмысленно указывает на то, что скорее всего герой повторит свой бунт против безрадостности бытия, читатель ясно воспринимает следующий призыв Гайто Газданова: необходимо принять жизненную ситуацию

такой, какова она есть, осознанно примирившись с утратой прежней, безусловно, более комфортной и достойной жизни, научиться воспринимать эту потерю как факт, а не как величайшую трагедию; превратить воспоминания о счастливом прошлом в источник позитивной эмоциональной подпитки, как это, например, делает герой в рассказе «Счастье» (1932): «Да, я не слышал и не знал многих печальных вещей и был счастлив. А теперь, когда я их знаю, разве я менее счастлив? Нет, только надо пройти сквозь это... Надо понять, что все неважно: катастрофа, измена... Важно, что я живу, думаю и делаю все, что угодно, – и вот издалека доходит до меня какое-то облако счастья, которое с детства поднимается за мной, – и оно окутывает меня и людей, которые мне близки; и против его счастливого тумана бессильно все, и все ненужно и смешно; а то, что есть, – бесконечно и радостно, и ничто не в силах отнять это у меня» [Газданов 1996 (3): 315].

Но утрата привычного образа существования не единственное, чего оказались лишены люди, прошедшие сквозь бои революции и войн в XX веке. Кровавый опыт жестоких социальных потрясений прочно вселил в человеческие души ужас смерти, который парализовал жизненные начала. Тема смерти тогда стала доминировать и в искусстве, и в литературе; немало размышлений об этом мы находим и у Газданова.

В представлении Газданова, смерть – составляющая жизни, ибо именно под знаком смертельного человек проживает все моменты высшего напряжения чувств, такие, как творческое вдохновение (вспомним хотя бы начальную фразу романа «Возвращение Будды» (1949), сигнализирующую о погружении рассказчика в мир фантазий: «Я умер...») или любовь: вечный влюбленный Фёдор Слетов, герой романа «Полёт» (1939), замечает: «... известный момент близости с женщиной есть точный образ смерти. Но ты воскресаешь вновь для того, чтобы снова умереть» [Газданов 1996 (1): 321].

По Газданову, земное существование человека – это размеренное движение-превращение от уютной беззаботности детства к погружению в круговорот взрослых проблем и дел, и, наконец, вступление в «третью жизнь» (именно так – «Третья жизнь» – и называется один из рассказов Газданова (1932) [Газданов 1996 (3): 316–331]). «Третья жизнь» вторгается в мир человека как одномоментное прозрение, как будто бы обретение дара осознания и чувствования себя частицей вечного и бесконечного бытия, где нерасторжимо соединены, как и во всем сущем, жизненное и гибельное начала.

У Газданова по отношению к смерти нет ужаса, есть понимание неизбежности, вынужденное принятие, сожаление. и ещё есть надежда,

что читатель, пройдя дорогами его героев, получит прививку от страха смерти и от утраты веры в ценность жизни как таковой – и тем самым, возможно, ему, Газданову, удастся хоть немного приблизить победу над этой психологической чумой XX века. Писателю хочется своим словом помочь раздавленным отчаянием людям, дать им шанс ощутить себя рождёнными заново – и он разворачивает внутренние сюжеты своих произведений от омертвления героев к пробуждению в них вкуса к жизни, к наслаждению присутствием в мире.

В художественной системе Газданова акцентирована мысль о том, что в мире, где революции и войны лишают человека всего, даже его собственного «я», счастье заключается в том, чтобы способствовать предотвращению душевного и духовного обнищания человечества, как некогда способствовали его спасению от физического вымирания развитие медицины и изобретение вакцинации. Именно поэтому истории жизни, например, выдающегося хирурга Средневековья Амбруаза Парэ или основоположника иммунологии Луи Пастера могут оцениваться в художественной системе Газданова как путь к настоящему счастью. Так, герой романа «Пробуждение» (1965) Пьер Форэ, ничем не примечательный француз, сумевший своей заботой и любовью вернуть к жизни обезумевшую после ранения женщину и тем самым доказать, что «мёртвому взгляду можно вернуть человеческое выражение и сделать так, чтобы оно навсегда в нём осталось», говорит: «Человек, на месте которого я хотел бы быть, и тогда бы я чувствовал себя счастливым?... Ты хочешь знать имя? Амбруаз Парэ, Пастер» [Газданов 1996 (2): 462].

Приглашение к путешествию из небытия в бытие – это собственный голос Гайто Газданова, выбивающийся из слаженного хора писателей младшего поколения русских эмигрантов, и в этом приглашении следующее важное положение инструктивного дискурса Газданова: следует излечиться самому от боязни жизни и боязни за жизнь и стремиться уменьшить словом и делом подобные страдания других.

И ещё одно важное наставление от Газданова – научиться преодолевать одиночество, тоску бытия творчеством, проживая, как актёр, жизни любимых литературных героев, находя себе «собеседников» среди авторов читаемых или некогда прочитанных книг, или попытаться создать свой собственный особый мир и рассказать о нём, как это делают некоторые из его героев и повествователей, например, в романе «Эвелина и её друзья» (1968) [Газданов 1996 (2): 553–753].

Проза самого Газданова – это и литературное повествование, и в то же время – набор развёрнутых реплик автора, предполагающих

ответную реакцию со стороны способного «услышать» их читателя, – или, по удачному выражению О.Мандельштама, – «собеседника» [Мандельштам 1990: 145–150]. Отсутствие в художественной системе Газданова строгой оппозиции между нарративом и диалогом проявляется в его текстах, в частности, в том, что реплики диалога располагаются не в столбик, как принято, а в строчку, внутри абзаца; или проступает в авторском употреблении слова *обсуждение* (действие, обычно предполагающее наличие другого субъекта, у Газданова может обозначать ‘размышление в одиночестве, разговор с самим собой’ [см., например, Газданов 1996 (2): 220]) – в этих и подобных нередких отступлениях от норм обычного русского языка отражаются особенности газдановского мира и передающего их индивидуально-авторского языка, требующего от читателя наблюдательности и определённых интерпретационных усилий.

Проза Газданова, как и творчество его героев-литераторов, подчинена индивидуальной авторской логике: «это не всегда похоже на классический силлогизм, но это всё-таки своеобразная логика» и что ее можно понять, если найти «к ней ключ... как к зашифрованной депеше» [Газданов 1996 (2): 572]. Найти себе собеседников и стать собеседником для кого-то – в этом и заключается писательская удача, если иметь в виду, что, по Газданову, творчество – «это, в сущности, – своеобразная жажда бессмертия. ...Через некоторое время я перестану существовать... Ни о ком из моих сверстников никто не будет помнить, а обо мне останется книга, которую я написал. Она будет своего рода открытой могилой, напоминанием о том, что я существовал. ...я умру, зная, что мне в какой-то степени удалось победить смерть. Моя книга – это борьба против власти забвения, на которое я обречён» [Газданов 1996 (2): 732].

Газданов не только сам создаёт литературные произведения, но и призывает читающую публику соприкоснуться с творчеством, уверяя, что ценен не писательский текст сам по себе, а личное прочтение его каждым, ибо: «Никто не видит мир так, как его видишь ты, потому что ничьи глаза не похожи на твои, ничьё восприятие не похоже на твоё, ничьё чувство не может быть таким, как то, которое ты испытываешь... твой личный опыт неповторим и незаменим» [Газданов 1996 (2): 727–728].

Так в инструктивном художественном дискурсе Гайто Газданова звучит призыв к людям, удручённым тяготами постреволюционного и послевоенного существования, мобилизоваться на физическое

выживание, душевное пробуждение и духовное воскрешение после краха привычного мира их прежнего бытия.

Использованная литература

- ГАЗДАНОВ, Г. (1996(1)): *Собрание сочинений в трёх томах*. Т.1. Москва; Согласие.
- ГАЗДАНОВ, Г. (1996(2)): *Собрание сочинений в трёх томах*. Т.2. Москва; Согласие.
- ГАЗДАНОВ, Г. (1996(3)): *Собрание сочинений в трёх томах*. Т.3. Москва.
- ДЕМЬЯНКОВ, В. З. (2002) Политический дискурс как предмет политологической филологии. In: В. И. Герасимов – М. В. Ильин (eds.): *Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования*, Москва: РАН ИНИОН, с. 32–43.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О. Э. (1990): О собеседнике. In: *Собрание сочинений в 2 томах*. Москва: Художественная литература, т.2, с.145–150.

Профиль автора

Хорохордина Ольга Витальевна, кандидат филологических наук, доцент
Исследования в области теории и стилистики текста, лингвистических основ преподавания русского языка как иностранного, лингводидактического тестирования

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7/9.
<http://phil.spbu.ru>
khoroIgarus@mail.ru

Трактовка русской духовной мысли XVII века в книге прот. Г. Флоровского «Пути русского богословия»

The interpretation of Russian spiritual thought of the seventeenth century in G. V. Florovsky's work “The Ways of Russian Theology”

ОЛЬГА ВИКТОРОВНА ЧАДАЕВА, Чехия, Оломоуц

Abstract: The article is focused on the interpretation of Russian philosophy and cultural thought of the seventeenth century in G. Florovsky's major work *The Ways of Russian Theology*. The aim of the paper is to analyze the rigorous judgement of the Western influence on the development of Russian culture, the role of cultural transfer provided by Ukrainian scholars, the causes of the Church Schism (Raskol) and general crisis of the cultural development, which resulted in the reforms of Peter the Great. The emphasis is put on the specific character of cultural history interpretation carried out by a Russian philosopher in emigration.

Keywords: Georges Florovsky – emigration – seventeenth century Muscovy – Russian religious philosophy – reforms of Patriarch Nikon – cultural transfer – Raskol – pseudomorphosis of Orthodox Christian theology.

Работа историка русской мысли в условиях эмиграции имела ряд отличительных черт, среди которых стоит упомянуть, в первую очередь, вынужденный отрыв от источников, приведший к необходимости более глубокого исторического синтеза [Бычков, Корзун: 2001], примером которого может служить и произведение Флоровского «Пути русского богословия». Кроме того, перенесенная представителями эмигрантского научного сообщества в результате революции травма послужила толчком для поиска новых тем, а также пересмотра прежде разрабатываемой проблематики под иным углом. Особое внимание, разумеется, уделялось кризисным моментам, так как их рефлексия помогала понять и переосмыслить события 1917 года. Кроме того, в работах многих историков отмечается внимание к общеславянской истории, а также особый упор делается на церковную историю, исследования которой были практически прекращены в Советской России. Особо здесь выделяются такие имена, как А. В. Карташов, Н. Ф. Зызыкин, Е. Ф. Шмурло,

А. В. Флоровский, Г. В. Вернадский, А. А. Кизеветтер, В. В. Зеньковский, Л. П. Карсавин и др. В этом ряду Г. В. Флоровский стоит несколько особняком, балансируя между исторической наукой, теологией и философией. Этим и ценны его труды, отражающие широкое мыслительное поле русской эмиграции.

Труд прот. Г. Флоровского «Пути русского богословия», несмотря на тернистый путь издания и неоднозначное восприятие в интеллектуальных кругах русской эмиграции, занял прочное место в библиотеке классики истории духовной культуры в России. Оценивая эту работу, Н. Бердяев назвал ее «судом над русской душой» [Бердяев 1937: 54], а М. Лот-Бородина – первым трудом, где «поставлена и разработана тема русского религиозного сознания» [Лот-Бородина 1938: 461]. В «Пути русского богословия» отчетливо прослеживается стремление автора к «историческому синтезу» (само понятие «синтез» встречается в книге 61 раз), герменевтическому методу, т.е. восприятию любых исторических событий, фактов, источников как своего рода текста, который можно подвергнуть интерпретации [Черняев 2010: 75]. Отмеченное В. В. Зеньковским еще в отношении книги «Восточные отцы IV века» описание исторического развития идей через «встречу», диалог с историческими авторами, личностями, их характером, ярко представлено и в «Пути русского богословия» [Зеньковский 1931: 101]. Здесь мы можем говорить о некотором влиянии «веховства». Напротив, евразийство, от которого к моменту написания книги Флоровский отмежевался, повлияло, однако, на саму идею произведения – попытку постичь загадку, «тайну» русской души. Одной из важных посылок, отразившихся на интерпретационном компоненте в работах Флоровского, было противопоставление им «культуры», как динамического, творческого элемента, и «быта» – слепо перенимаемой традиции [Черняев 2010: 81].

Особое место в работе Флоровского занимает интерпретация событий культурной и духовной жизни XVII века, ставшего, согласно автору, своеобразным «водоразделом» в развитии русской мысли, моментом, в который Запад одержал однозначную победу, что привело лишь к негативным последствиям. Этому периоду мыслитель посвящает отдельный раздел своего труда, «Противоречия XVII-го века», который и является предметом нашего рассмотрения. Трудно не согласиться с общей характеристикой периода: «XVII век был «критической», не «органической» эпохой в русской истории. Это был век потерянного равновесия, век неожиданностей и непостоянства, век небывалых и неслыханных событий. Именно век событий (а не быта). Век драматический, век резких характеров и ярких лиц» [Флоровский

1937: 58]. В рамках ключевых событий, явлений и деятелей периода Флоровским рассматриваются: Смута (в разделе дается общая характеристика периода, однако о самой Смуте и ее последствиях сказано мало), книжная справа, патриарх Никон, раскол русской церкви, иноземцы в России и проблема образования. Кроме того, предшествующий раздел, «Встреча с Западом», посвящается «православному сопротивлению» и развитию интеллектуальной и духовной мысли западнорусской культуры, в особенности личности Петра Могилы и памятнику «Православное исповедание». В завершающей труд библиографической справке Г. В. Флоровский дает обзор исследовательской литературы, из которого следует, что философ пристально следил за работами не только эмигрантской исторической мысли, но и исследователей из Советской России.

При этом, основные идеи Флоровского относительно причин культурного кризиса XVII века, сводятся к следующим посылкам:

- 1) Граница перехода и культурного переворота русского мышления – не реформа Петра I, а «встреча с Западом», начавшаяся еще в XVI веке, реакцией на которую стал кризис XVII века. Причем встреча эта состоялась в первую очередь в киевской среде, где произошла «псевдоморфоза православия», позже перенесенная и на московскую почву [Флоровский 1937: 56];
- 2) Московская среда в то же время подготовила кризис «решительным отречением от Византии» – установлением патриаршества, а также «победой иосифлян», в которой Флоровский видел прерывание византийской традиции. [Флоровский 1937: 29].

Само описание кризиса этого периода даже несколько поэтизируется: «Все сорвано, сдвинуто с мест. и сама душа сместилась». Раскол и его последствия мыслитель определяет как «страшный приступ апокалиптического изуверства». В то же время, согласно Флоровскому, период можно охарактеризовать как «век встреч и столкновений», в рамках которого и было определено дальнейшее культурное развитие России [Флоровский 1937: 58]. Это встреча не только с Западом, но и с претерпевшим изменения православным Востоком, уже не являющимся частью былой византийской культуры, а также столкновение великорусского и западнорусского, проблема «украинизации» русской культуры, которую Флоровский подвергнул резкой критике [Черняев 2010: 14]. Размежевание западнорусского, украинского образца и противопоставление ему великорусского объединяет Флоровского с его бывшим единомышленником-евразийцем Н. С. Трубецким [Трубецкой 1927: 165–166].

Резко негативная оценка Флоровским деятельности западнорусских интеллектуалов выражается в критике реформы Петра Могилы, определенной как «псевдоморфоза православия», приравнивании таких деятелей, как Симеон Полоцкий к плеяде иностранцев, наводнивших в XVII веке Москву, осуждении использования западнорусскими книжниками латинских образцов. Наибольшее неприятие мыслителя вызывает «школьная природа» западного влияния, отсутствия в восприятии западных образцов творческого элемента, «сдача в плен», подражательный характер и обреченность этого движения [Флоровский 1937: 56]. Экспрессивная, оценочная критика украинской вестернизации православия несет в работе философа яркую печать субъективности, выражающуюся и в выборе лексических средств. В характере Петра Могилы Флоровский подчеркивает властность [Флоровский 1937: 44], Симеона Полоцкого называет «заурядным... начетчиком», творчество Галытовского характеризует как «упадочный классицизм» [Флоровский 1937: 53]. Как отмечает современный исследователь наследия Г. В. Флоровского А. В. Черняев, уязвимость аргументации философа состоит в том, что именно благодаря украинским книжникам русские интеллектуалы получили возможность включиться в культурный диалог, участвовать в общеевропейском культурном процессе; разумеется, некоторая подражательность характерна для начального периода, однако само по себе наличие диалога становится импульсом для дальнейшего развития [Черняев 2010: 121]. Острое противопоставление «русского» (в случае Флоровского – в том числе и «византийского» начал) «западному» также характерно для эмигрантской среды, в которой интеллектуалы были вынуждены искать новые отправные точки для самоидентификации.

Следующая большая тема, рассматриваемая Флоровским в контексте духовного развития XVII века – это книжная справа и раскол. В книжной справе Флоровский видит не только и не столько равнение на «греческий» образец, но и унификацию обряда и богослужебных текстов как проявление инициативы со стороны светской власти в рамках поиска пути к преодолению кризиса начала столетия [Флоровский 1937: 63]. Однако «греческое» берется Флоровским в кавычки, поскольку он не отождествляет книжную справа с подлинной патристической традицией. С другой стороны, и раскольники не двигались к истинным истокам: «Раскол не старая Русь, но мечта о старине. Раскол есть погребальная грусть о несбывшейся и уже несбыточной мечте» [Флоровский 1937: 67]. Раскольничье движение названо Флоровским «социально-апокалиптической утопией», главной темой которой было «Царствие», или

взаимоотношение государственной организации с миром внеземным, поиск ответа на вопрос об избранности Руси, о ее роли. Удивительна, однако, осторожность, обилие многоточий и нераскрытых намеков, ведь сама собой напрашивается аналогия раскольниковского движения и русской революции. В этой недосказанности чувствуется неприятие Флоровским предположения, что корни революции могут быть еще глубже, чем реформы Петра, направившего Россию по ложному пути.

При этом, обрядовую проблематику Раскола Флоровский практически не рассматривает, считая несущественной. и сама книжная справа характеризуется Флоровским лишь с двух сторон: как проблема поиска абсолютного текстового образца и его источника, а также как определение характера взаимоотношений между властью и церковью. Меж тем, именно обрядовая составляющая Раскола заслуженно привлекала внимание исследователей уже в XIX веке, а в XX веке многие исследователи убедительно показали, что обрядовый и книжный спор раскрывает семиотический, филологический и мировоззренческий конфликт разного отношения к тексту, понимания взаимоотношений и связи означаемого и означающего [Матхаузерова 1976: 273; Успенский 2002: 313].

Суммируя отношение прот. Г. Флоровского к развитию духовной мысли XVII века, можно процитировать его же слова: «...зависимость и подражание – это еще не было действительной встречей с Западом. Вправду встречаются только в свободе и в равенстве любви» [Флоровский 1937: 516]. Мыслитель воспринимал культурный конфликт переломного периода русской истории в первую очередь как столкновение с Западом, что, несомненно, справедливо, но несет в себе некую печать субъективности, вызванную в том числе необходимостью отчетливой самоидентификации в условиях эмиграции. Отказывая обрядовой полемике Раскола в глубине и автохтонности, Флоровский выпускает из поля зрения важнейший пласт развития духовной мысли, а именно отношение к тексту, семиотическую проблематику. Парадоксальным образом философ, видящий основную отправную точку для развития русской культуры в византийском богословии, приближается к им же описанным старообрядцам, ищущим «полусказочный Китеж». Во многом точные и справедливые выводы Флоровского о характере взаимоотношений русской и западной культур необходимо, впрочем, воспринимать с осторожностью, учитывая и положительные аспекты культурного диалога. Несомненной заслугой прот. Г. Флоровского является убедительная иллюстрация того факта, что реформы Петра I и вестернизация культуры не были лишь

волевым движением правителя, но подготовленным предшествующим процессом событием. Полная драматизма историческая перспектива, открываемая мыслителем, вдохновляла и продолжает вдохновлять исследователей на изучение наследия духовной мысли в российской истории, в том числе и в переломном ее моменте – XVII веке.

Использованная литература

- БЕРДЯЕВ, Н. А. (1937): Ортодоксия и человечность. *Путь*, 1937, № 53, с. 53–65.
- БЫЧКОВ, С. П., КОРЗУН В. П. (2001): *Введение в историографию отечественной истории XX века*. Омск: Издание ОмГУ.
- ЗЕНЬКОВСКИЙ, В. В. (1931): Г. В. Флоровский. Восточные Отцы IV-го века. *Путь*. № 28. с. 101—102.
- ЛОТ-БОРОДИНА, М. И. (1938): Прот. Георгий Флоровский «Пути русского богословия». *Современные записки*, Т. 66. с. 461–463.
- МАТХАУЗЕРОВА, С. (1976): Две теории текста в русской литературе XVII в. *ТОДРЛ*. Т. 31. с. 271—284.
- ТРУБЕЦКОЙ, Н. С. (1927): К украинской проблеме. *Евразийский временник*. кн. V, Париж. с. 165–184.
- УСПЕНСКИЙ, Б. А. (2002): *Этюды о русской истории*. СПб: Азбука.
- ФЛОРОВСКИЙ, Г. В. (1937): *Пути русского богословия*. Париж: YMCA-Press
- ЧЕРНЯЕВ, А. В. (2010): *Г. В. Флоровский как философ и историк русской мысли*. Москва: ИФ РАН.

Профиль автора

Ольга Викторовна Чадаева, аспирант Университета им. Палацкого в Оломоуце
Научные интересы: космологические модели в русской литературе XVII века, творчество протопопа Аввакума, Симеона Полоцкого, Лазаря Барановича, Кариона Истомина, Евфимия Чудовского

Katedra slavistiky Filozofické fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Křížkovského 10, Olomouc 771 48, Česká republika
<http://www.slavistika.upol.cz/>
chadaeva@seznam.cz

**«Тургенев – русский писатель
и «homme de lettres» в книге А. М. Ремизова
«Огонь вещей. Сны и предсонье» (1954)**

**Turgenev as a Russian writer and
“homme de lettres” in A. M. Remizov’s book
“The Fire of Things. Dreams and Foredreaming”
(1954)**

ЗИНАИДА ЧУБРАКОВА, Россия, Томск

Abstract: The article analyses the image of Turgenev the dreamer created by Remizov. Three essays about Turgenev written by Remizov in 1930, 1932 and 1947 are presented as stages of creating a legend about Turgenev which reflected the dynamics of Remizov’s aesthetic and historico-literary views. An interpretation of “the Russian” and “the French” as two separate elements in Turgenev’s works revealed Remizov’s ideas about the uniqueness of Russian literature, influence of European culture on it and challenges of keeping cultural identity when abroad.

Keywords: literary criticism – essay – reception – myth – Russian literature – tradition – dreams – metaphysics – European culture – poetics – literary art – emigration – ethno-cultural identity.

Размышления о русской классической литературе и ее судьбе – одна из основных тем творчества А. Ремизова периода эмиграции. Средоточием ее стала «Огонь вещей» – книга о снах в произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Достоевского. В центре внимания исследователей восприятие Ремизовым «родственников» ему Гоголя и Достоевского, с которыми он находился в постоянном творческом диалоге. Тургенев не принадлежал к «вечным спутникам» писателя, к его творчеству Ремизов обращался «по поводу». Тургеневу посвящены три статьи, объединенные в составе книги в цикл «Тургенев-сновидец»: «Тридцать снов» (1930), «Тургенев-сновидец» (1933) и «Царское имя. Разговор по поводу выхода во французском переводе рассказов Тургенева» (1947). Тургеневский пласт книги «Огонь вещей» практически не освоен в ремизоведении. Статьи о Тургеневе представляют интерес как версия осмысления классики в культуре диаспоры, как способ эстетического и этнокультурного самоопределения писателя

в эмиграции. Если интерпретация произведений Гоголя и Достоевского становится у Ремизова самоописанием, то рефлексия творчества Тургенева – это процесс осознания и разделения «своего» и «чужого». Эссе о Тургеневе, написанные с разницей в четырнадцать лет, позволяют увидеть динамику эстетических и историко-литературных представлений Ремизова.

Статьи о Тургеневе, как и книга «Огонь вещей» в целом, не являются собственно научными исследованиями. Это тексты сложной эстетической природы, представляющие собой синтез эссеистики, критической риторики, художественной условности и лирической исповедальности. Тип подобного дискурса сформировался в модернизме начала XX в. (Д. Мережковский, И. Анненский, Ю. Айхенвальд и др.). «Тургеневские» главы «Огня вещей» – это этапы разворачивающегося авторского мифа, процесса понимания творца и творчества.

С осмысления прозы Тургенева и создания графического альбома в 1929 году Ремизов начинает работу над книгой о снах в русской литературе. Естественно, что Ремизова-модерниста не интересуют ни идейное содержание, ни особенности тургеневского реализма. Ремизов создает образ «сокровенного» писателя, живущего одновременно в двух реальностях – яви и сна. Он опровергает сложившиеся стереотипы восприятия (язык, народность, описание природы): «Слова Тургенева робки ... и в самом известном его «Русский язык» вышла путаница с «могучим» и «свободным». Тургенев создал условно народный язык, в котором простонародные слова выражаются в речи книжного литературного склада; «самый «народный» «Бежин луг» всегда останется барской подделкой» [Ремизов 2002: 394]. По Ремизову, Тургенев – русский писатель, потому что видел сны и описывал их в своих произведениях («по-русски без снов не пишется»); потому что он – ученик Гоголя («С Пушкина все начинается, а пошло от Гоголя»). Учитывая особую популярность Тургенева во Франции, Ремизов публикует в 1933 г. «Тридцать снов» во французском переводе «*Tourgueniev poete du reve*» («Тургенев – поэт мечты»). Образ «зачарованного» Тургенева, живущего под властью роковых сил судьбы, конечно же, коррелирует с мифами о тайне писателя и о загадках русской, славянской души. Но Тургенев в статьях Ремизова 1930 – х годов прежде всего представляет русскую литературу, ее сущностные качества – метафизическую устремленность и сердечную чуткость: «Нет, Тургенев не тот чванливый московский хлыщ с парижским «*tiens*» и «*merci*», каким он мог казаться Достоевскому <...> Тургенев, из своей тайной памяти ... почерпнувший

силу, и сердце его...открыто к жуткой и жгучей беде человека...перед неумолимой и беспросветной судьбой... [Ремизов 2000: 265].

В статье «Царское имя» 1947 г. Тургенев предстает как «первый европеец в русской литературе», ученик Флобера. Вопрос о русском и французском в творчестве Тургенева актуализирован как личным опытом пребывания в инациональной среде, так и общей для диаспоры проблемой сохранения культурной идентичности писателя в эмиграции. В центре внимания Ремизова теперь не тайны психики и метафизика писателя – сновидца, а связь его творчества с реальной действительностью, с национальной жизнью. Тургенев дан в сопоставлении с Достоевским: они оба «царствовали» в России второй половины 19 века. Как воспринимаются их книги сейчас, после трагедии недавно закончившейся войны? «Имя Достоевского в наше время, и как раз теперь, полно жизни и силы, и книги его читаются натошак, как исповедальный требник. А Тургенев, его книги? — Тургенев... «после обеда»[Ремизов 2002: 305]. Толкование тургеневского наследия как беллетристики, легкого чтения связывается Ремизовым с «космополитизмом» писателя, с ориентацией на традиции западной культуры. Жанровая форма статьи («разговор по поводу»), ассоциативный принцип организации повествования позволяет Ремизову представить спектр восприятий и оценок Тургенева и Достоевского через анонимные цитаты, парафразы, аллюзии. Здесь можно «услышать голоса» Розанова, Шестова, Айхенвальда, Бека и др. Но это прежде всего диалог с самим собой – автором прежних эссе о Тургеневе. В «Царском имени» Ремизов корректирует свою концепцию русской литературы как единого пространства снов, стихии русской души и русского слова. Достоевский и Тургенев теперь олицетворяют две магистральные линии русской прозы: органичную национальной ментальности и «интернациональную» («космополитическую»). Сущностные качества русской литературы выражает не Тургенев – сновидец, а Достоевский – страдалец и бунтарь. Литература рассматривается Ремизовым не только как прорыв в тайны бытия, но и как выбор, способ самоопределения писателя в реальной действительности. В пространстве текста сопоставляются смоделированные Ремизовым образы жизненного пути Достоевского и Тургенева, определившие содержание их творчества и способы претворения жизненного опыта в тексты. Сопоставляемые миры маркированы образами-эмблемами «страдание» и «розы». Истоки «черного отчаяния» Достоевского сокрыты в «каторжной памяти» о мелькнувшей мысли: «самые законы планеты — ложь и дьяволов водевиль. и для чего жить, отвечай, если ты человек?» и Достоевский

ответил, нашел себе утешение: «пострадать»...«Страдание-отмщение» – проповедь Достоевского [Ремизов 2002: 306]. «Другое с Тургеневым: его встретили со цветами и всякое новое его произведение осыпали розами — «все хорошо, все прекрасно»...И до последнего дня жизни розовый путь — от Буживаля Виардо через Германию Шеллинга и Гёте до Петербурга к Нарвским воротам в Новодевичий монастырь к могиле у могилы «генералов» Некрасова и Салтыкова: на вечную память» [Ремизов 2002: 306]. Если раньше странствия Тургенева за границей толковались как исполнение судьбы, то теперь – как отрыв от России, от «почвы». Топосы-знаки европейской культуры воссоздают пространство жизни Тургенева, а русское – «похоронный маршрут» писателя.

Ремизов создает обобщенный образ творчества Тургенева, акцентируя «неслиянность и нераздельность» в нем «своего» (русской «темной души») и «чужого» (французской традиции словесного искусства): «Темная душа Тургенева, она выразилась особенно в его снах — редкий рассказ без каркающего сновидения, и эти сны — тридцать снов — как траурная кайма на его, благоухающих цветами, картинах жизни. Тургенев нашел себе утешение: литература». По Ремизову, русское и европейское не стали у Тургенева органичным единством: Тургенев «свой на Москве, да и в Париже, как дома», то есть, *везде как дома и нигде дома*. Знаком двойственности становится дублированный повтор терминов на французском и русском языке: Тургенев первый русский литератор — «homme de lettres» — мастер словесного искусства. Мастерству он научился в Париже, живя бок о бок с французскими мастерами слова, среди их литературных традиций. Наперекор «безобразию» — закону живой жизни, он создает стройную, хоть и обреченную на безвыходность, воображаемую на человеческий лад человеческую жизнь. По плану, с метрикой и послужным списком действующих лиц он даст русскую повесть — *nouvelle*; наставник его будет Флобер» [Ремизов 2002: 307]. Настойчиво повторенное слово «мастерство» становится у Ремизова синонимом искусственности. Тургенев, руководствуясь традициями западной философии и эстетики, создает завершенный и гармоничный искусственный мир, который противоречит «закону живой жизни». «А самое совершенное по форме: «Песнь торжествующей любви», под этим рассказом мог бы подписаться Флобер. Французская наука не прошла даром, и как у Флобера — «ни к чему», так отозвался бы Толстой и Достоевский: не греет и не светит» [Ремизов 2002: 307]. В оценке Тургенева как литератора – профессионала проявляется как ремизовский бунт против рационализма, норм и правил

в литературе, так и традиционное для русской культуры неприятие самоценности искусства.

В создании образа Тургенева значим принципиальный в эстетике Ремизова мотив «голоса». Ранее Тургенев сравнивался с «громкоголосым, хохочущим» Гоголем и представал «тихим», «безулыбным», «словесно робким». Теперь Ремизов почти саркастичен: «Рассказы Тургенева не то чтоб скучные, а очень робкие, и даже такое, рассказ Лукерьи («Живые мощи»), написан с голоса и какого, на сердце оледенеет. Голос у него был тоненький, не по росту, и какая-то жалостливая мелочность и фыркающая избалованность, что бывает от перенюха роз и оперного пения, и это особенно сказалось в его лирическом «Довольно» [Ремизов 2002: 308]. Аллюзия на образ Кармазинова и его «Мерси» из «Бесов» Достоевского – не только реконструкция отношений двух писателей, но и возвращение к собственному «Нет, Тургенев не тот чванливый московский хлыщ...». Овеществление метафоры, перевод понятия «голос» в физиологический план имеет глубокий смысл: без боли и страсти нет силы и «огня слова», а значит, нет и «голоса». Ремизов, обнажая неорганичность в Тургеневе русского и европейского, показал несовместимость понятий «русский писатель» и «мастер словесного искусства». По Ремизову, в картинах выдуманного мира, построенного по нормам французской поэтики, нет места метафизике иррационального, истинному мироощущению Тургенева – его экзистенциальному трагизму («темная душа», «пропад», «Чехов той же черноты»).

В заключительной части текста задается новый ракурс – безличное повествование сменяется словом автобиографического «я». Для читателя-собеседника не важно, в какой традиции, в каких обстоятельствах написано произведение. Так, ранние стихи Тургенева – «отблеск звучащей звезды Пушкина, умные и бесцветные, и вспомнить нечего... А кончил Тургенев «стихотворениями в прозе» — Бодлер ему был учитель «*Petits poemes en prose*». В стихотворениях в прозе много раздумья, памяти, предчувствия — на расстани дорог стоит человек, оглянулся на пройденный путь: простите и прощайте, страшно! Эти слова я отчетливо слышу, я слышал и в жизни, читаю и в книгах, последнее: последние минуты К. С. Аксакова [Ремизов 2002: 308]. Как и в прежних статьях, Ремизов выделяет «Первую любовь»: «в этом рассказе такая острота чувств, столько боли и тоски, с собачьим воем — у Достоевского на ту же тему «Маленький герой», но чем помянуть его, разве только вспомнишь, что Достоевский писал его в крепости в ожидании смертного приговора... «Первая любовь» — это крик всхлестнутого сердца. Такое у меня было чувство, когда в первый раз я прочитал «Первую любовь».

и я полюбил Тургенева. и книгу за книгой, не отрываясь, все его книги прочел...» [Ремизов 2002: 308]. Жизнь книг Тургенева во времени, по Ремизову, определяет не принадлежность к традиции и актуальность в какой-либо период времени, не оценки критиков и литературоведческие концепции, претендующие на окончательную истину. Произведение живет, пока читатель находит в нем близкие и важные для себя смыслы, хранит в памяти чувства и эмоции – пока остается собеседником автора.

Использованная литература

РЕМИЗОВ, А. М. (2002): *Огонь вещей. Сны и предсонье: Собрание сочинений*. Т. 7. Ахру. М.: Русская книга.

Профиль автора

Чубракова Зинаида Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент.
Научные интересы: история русской литературы первой половины XX века (метрополии и русского зарубежья); рецепция и интерпретация классической литературы в XX веке; поэтика прозы и драматургии; творчество А. М. Ремизова, Б. К. Зайцева, Л. Н. Андреева, Л. М. Леонова.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет». Российская Федерация, 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36.
filf@mail.tsu.ru
chubrakova_z_a@mail.ru

Карнавальные и гротескные формы в романе В. Набокова «Лолита»

Carnival and Grotesque Forms in Nabokov's *Lolita*

ИРИНА ШАТОВА, Украина, Запорожье

Abstract: The forms of the grotesque in the Nabokov's *Lolita* novel can be divided into several groups. The first group is the images of people-machines, broken, mutilated dolls, mannequins, which are typical for Humbert's perception of himself, Lolita, Quilty and others. The second group is the clowns, jesters, etc. – the characters of farcical type. There are also grotesque metamorphosis and combinations, zoomorphic and fitomorphic comparison and personalization, images of ugly characters, monstrous, infernal fantasies of Humbert's fevered imagination, the thickening of the chimeric and absurd discourse, the motif of madness, duality, verbal grotesque and others.

Grotesque deformations are the attributes of the hellish, mad world of Humbert – the manifestation of his strained-emotional behaviour, his distorted perception. In the fevered imagination of the hero Dolores transformed into a nymphet Lolita, «the little deadly demon», which is surrounded by the carnival infernal retinue: Pan, Priapus, Proteus, satyres, witches, monsters, macaques, gorillas, farcical figures, one of them is Humbert himself.

Keywords: grotesque and carnival shapes – grotesque deformation – metamorphosis – zoomorphic – fitomorphic and infernal images – farcical characters – the motif of madness – duality – verbal grotesque – an anagram.

Роман В. Набокова «Лолита» (1955; 1967) уже 60 лет вызывает пристальный интерес читателей и литературоведов. Художественный мир романа является объектом длительных дискуссий и научных разысканий, но его карнавально-гротескные формы – составная часть «лиловой и черной Гумбрии»¹¹ – до сих пор лишены должного внимания. Целью нашего исследования является характеристика карнавальных и гротескных форм в романе «Лолита».

Рассматривая гротеск Набокова на примере романа «Дар», А. Ливри утверждает, что в этом романе все персонажи, противостоящие

¹¹ [Набоков 1991: 165]. Далее роман В.Набокова «Лолита» цитируется по данному изданию, страницы указаны в круглых скобках.

нищееановским героям, несут на себе те или иные черты монстров, калек, нежити, неприятных животных, таким образом, Набоков создал «целый балаган уродливейших марионеток» [Ливри 2005: 114, 122]. Представляя типологию гротескных форм в европейской литературе 1920–1930-х гг., украинский исследователь А. Кеба упоминает об игровом гротеске Набокова (игровых метаморфозах героев, игре стилями), не лишенном трагического начала [Кеба 2006: 108].

Критики давно отметили интеллектуальный характер романов Набокова, философскую насыщенность его прозы, утонченное искусство игры и стиля, новую образность. Справедливо замечено, что у такого писателя, как Набоков, «ни одна из деталей не является лишенной смысла» [Ливри 2005: 115].

Набоковская «Лолита» – многоплановое провокационное произведение, мистифицирующее читателя бульварной интригой, вызвавшей бурные дискуссии. Автор затронул в романе важные для культуры явления: проблему культуры чувств в современном мире, отношение к женщине и попытки удержать исчезающую красоту, превращение похоти в любовь, конфликт искусства и вульгарности [Каман 2000: 11]. Именно гротеск помог автору раскрыть болезненное явление – противоестественную страсть главного героя романа к 12-летней девочке-подростку.

Попытаемся выявить и охарактеризовать многочисленные гротескные и карнавалы формы в романе «Лолита». На наш взгляд, их можно разделить на несколько больших групп. Первая – образы людей-автоматов, сломанных или обезображенных кукол, манекенов, характерных для восприятия Гумбертом себя, Лолиты, своего соперника Куильти, других людей. Примеры из текста: «будучи, как многие, автоматом» (с. 252), «я, как автомат, передвигал ватные ноги» (с. 289), «Он и я были двумя крупными куклами, набитыми грязной ватой и тряпками» (с. 304) (так характеризует Гумберт себя и Куильти во время их драки) и т. п. Таковы манекены, увиденные Гумбертом в одной из витрин магазина: одна из фигур «была совершенно нагая, без парика и без рук», «Рядом с нею стояла более высокая фигура – невеста в фате, совершенно законченная и, как говорится, целая, если не считать отсутствия одной руки. На полу, у ног девицы <...> лежали три голых руки и белокурый парик. Две из этих рук случайно соединились в изогнутом положении, напоминая ужасный жест отчаяния и мольбы» (с. 228). Стихотворение о Лолите, которое Гумберт читает Куильти перед тем, как застрелить его, содержит такие строки:

«а ты / Наскучившую куклу взял, / и на кусочки раставив ее, / Прочь бросил голову» (с. 305).

Гротескные, символические образы кукол и манекенов олицетворяют мысль о том, что Лолита – сломанная, искалеченная, опустошенная игрушка, марионетка; будто режиссер-постановщик кукольного действия, Гумберт создал из Лолиты игрушку ради чувственного наслаждения «тайными взаимоотношениями между чудом и чудовищем» (с. 56). Тем же воспользовался и режиссер Куильти. Об этой «кукольной» роли героини говорит и ее имя: Лолита – производная форма от Долорес, Долли (англ. dolly – ‘куколка’).

Другая большая группа гротескных образов романа «Лолита» – клоуны, шуты, арлекины и тому подобные персонажи балаганного типа, характерные для восприятия Гумберта и поведения Куильти. Например: «балаганная фигура, именуемая мадам Гумберт», «моя фарсовая супруга», «не прервала своей клоунской болтовни» (с. 24); «кривой мужлан, чья большая голова и грубые черты напомнили мне так называемого “бертольда”, один из типов итальянского балагана» (с. 214); «арлекинская игра света, упавшего сквозь стекло на чей-нибудь почерк, так искажала его, что получалось сходство с лолитиной рукой» (с. 267); «эта банальная проныра вышла прямо из фарса» (с. 179); восприятие Гумбертом Куильти как шута: «шутовским жестом хлопнул ее по заду ракеткой», «Он тряс кистями рук и локтями, нарочито-комически изображая птицу с недоразвитыми крыльями, и долез так, на кривых ногах, до улицы» (с. 238), «этот полу-одушевленный, полу-человеческий шут, этот злодей» (с. 300); «его лицо нелепо дергалось, словно он клоунской ужимкой преувеличивал боль» (с. 308); «С бесконечным мастерством клоуна-канатоходца он пошатывался и запинаясь», «Мы все восхищаемся акробатом в блестящих, с классической грацией и точностью продвигающимся по натянутой под ним струне в тальковом свете прожекторов; но насколько больше тонкого искусства вызывает гротесковый специалист *оседающего* каната, одетый в лохмотья вороньего пугала и пародирующий пьяного! Мне ли этого не оценить...» (с. 253). Гумберт воспринимает мастерски выстроенный гротескный мир «тонкого искусства» как родственный, но противопоставляет его балаганно-фарсовым, кривым, грубым и уродливым фигурам.

Третья обширная группа гротескных форм – излюбленные автором зооморфные и фитоморфные гротескные образы, сравнения и персонализации: «Том с чемоданами, как распяленный краб» (с. 118), жабоподобная матушка Валерии, тюленеобразная Шарлотта, свиноподобная

горничная, болеющий Гумберт вял, как жаба, его внешность «псевдокельтическая, привлекательно обезьянья» (с. 102), Лолита с «обезьяньими ногами» (с. 48), «с обезьяньей проворностью» (с. 55), «мои постаревшие горилловы глаза» (с. 36), «моя орангутанговая лапа» (с. 262), «уступаю мою Лолиту всем этим макакам» (с. 250), «подбитый паук Гумберт» (с. 52), «в спирту мутной памяти я сохранял чье-то жабье лицо» (с. 295); Куильти выполз, «тяжело возился, хлопая плавниками; но вскоре, упав фиолетовой кучей, застыл» (с. 310); его «дегенеративный рот в виде розового бутончика» (с. 220); «Из середины поляны г-жа Гейз, вооруженная кодаком, преспокойно выросла, как фальшивое дерево факира» (с. 38); «Такая она была добренькая, эта Рита, такая компанейская, что из чистого сострадания могла бы отдаться любому патетическому олицетворению природы – старому сломанному дереву или овдовевшему дикобразу», «ее брат, политикан с лицом как вымя» (с. 262) и т. д.

Помимо доминирующих разновидностей гротескных форм в романе наблюдаются и другие формы.

Первая группа – переходные образы и состояния, гротескные метаморфозы, необычные соединения различных существ: «Если она и снилась мне, после своего исчезновения, то появлялась она в странных и нелепых образах, в виде Валерии или Шарлотты, или помеси той и другой. Помесное привидение» (с. 257); «Проснулся от бессмысленного и ужасно изнурительного соития с маленьким мохнатым, совершенно мне неизвестным гермафродитом» (с. 108); сатир-Куильти «прикрыл глаза, обнажил ровные, противно-маленькие зубы и прислонился к дереву, в листве которого целая стая пятнистых приапов исходила дрожью. Тотчас после этого произошла необыкновенная метаморфоза. Он уже был не сатир, а мой чрезвычайно добродушный и глупый швейцарский дядя» (с. 240), Куильти – «сущий Протей большой дороги» (с. 229); «Я ощущал самую плоть судьбы – и ее бутафорское плечо. Произошла блистательная и чудовищная мутация» (с. 102) и др.

Вторая группа – образы гротескно-уродливых персонажей с физическими недостатками, характерными для низовых, балаганных форм: необычайно кривые, искаленные. Например, вышибалы из дома терпимости «какого-то кривого сложения» (с. 20), жирноватый Ромео; Лолита «двигалась как прекрасный итальянский ангел – среди трех отвратительных калек фламандской школы» (с. 238); «редкое и очаровательное чудо природы», которое Куильти предлагает Гумберту «в качестве домашнего зверька, довольно волнующего маленького монстра, девицу с тремя грудками» (с. 306).

Третья группа – гротескно-чудовищные, ужасные, инфернальные фантазмы воспаленного воображения Гумберта: «охрипший от крика дьявол» (с. 86), «полузадушенные воспоминания, которые ныне встают недоразвитыми монстрами и терзают меня» (с. 289), «похабные морские чудовища» (с. 50), «лапа невидимой ведьмы с грохотом закрыла окно» (с. 208).

Четвертое – деформированные восприятия, сгущения химерного и абсурдного, сюрреального дискурсов: «Бирюзовый бассейн за террасой уже был не там, а у меня в грудной клетке, и мои органы плавали в нем, как плавают человеческие испражнения в голубой морской воде вдоль набережной в Ницце» (с. 239–240); «входя со мной, мимо меня, сквозь меня» (с. 246); «мой призрак его настигнет, как черный дым, как обезумевший колосс, и растащит его на части нерв за нерв» (с. 314) и др. К ним примыкают сюрреальные описание фантазмагорически гротескных снов, галлюцинаций, мечтаний воспаленного воображения Гумберта.

Пятое – мотив безумия, связанный с фантазмагорическим восприятием Гумбертом Куильти в сцене убийства («он стал подниматься с табурета все выше и выше, как в сумасшедшем доме старик Нижинский <...> как какой-то давний кошмар мой, на феноменальную высоту» (с. 307)).

Шестое – мотив двойничества, расплотившихся копий: Лолита – подруга юного Гумберта Аннабелла – Аннабель Ли Эдгара По, Шарлотта – Марлен Дитрих, Гумберт Гумберт (Г. Г.) – Клэр Куильти (К. К.), Гумберт – Куильти – Трапп, Гумберт Гумберт – Гастон Годен и т. д. Образы и Гумберта, и Куильти тиражируются на многочисленные копии, знаковым становится редулицированное имя героя Гумберт Гумберт («я перебрал не мало псевдонимов, пока не придумал особенно подходящего мне. В моих заметках есть и “Отто Отто”, и “Месмер Месмер”, и “Герман Герман”... но почему-то мне кажется, что мною выбранное имя всего лучше выражает требуемую гнусность» (с. 313)). При исследовании мотива двойничества в новеллистике близкого Набокову Э. По отмечено: если двойники становятся персонификациями психологических состояний героя и имеют фантастические свойства, их можно рассматривать как гротескные [Козлова 1998: 6]. В романе «Лолита» мотиву двойничества в целом не свойственна фантастичность, но многочисленные двойники воспринимаются как гротескно-игровая деталь, как свидетельство распада сознания героя на самостоятельные сущности, как персонификации его психологических состояний.

Седьмое – мотив маски и маскировки. Свой причудливый псевдоним рассказчик называет маской, сквозь которую горят гипнотические глаза; пишет он и о том, что, выжидая момента, не снимал маски с лица Куильти. Соперник однажды ночью является в дом Гумберта и Лолиты в одной из грубых «масок ходких чудовищ и оболтусов» – под маской Чина, «гротескного детектива» из комиксов, с выдающимся подбородком (с. 218–219). Под маской Гумберт воспринимает и имя своей возлюбленной в перечне имен других гимназистов из их классного списка: «Не в этом ли слове “маска” кроется разгадка? Или всегда есть наслаждение в кружевной тайне, в струящейся вуали» (с. 50).

Восьмое – словесный гротеск, криптографический карнавал или, как сказано в романе, «гнусная тайнопись <...> рокового вожделения» (с. 45), или «криптографический пэпер-чэс» (с. 253): словесные игры, анаграммы, перекручивание имен Гумбертом, Лолитой, Куильти, самим автором. Например: «Квайн-Швайн. Убил ты, Куилты. <...> все, что могу теперь, это играть словами» (с. 28), «к шерифу, Фишеру, Фишерифу, Фишерифму» (с. 224), «обратившись ко мне, необыкновенно жарко, “жанна-дарково”» (с. 210), «король коров и барон баранов» (о ковбое) (с. 304), Приап – Трапп, «Что предпочесть: тоску **иль** тишь» (с. 225); «словесные оборотни», оставленные Куильти в гостиничных книгах: «П. О. Темкин, Одесса», «Морис Шметтерлинг» – Морис Метерлинк, Эрutar Ромб – Артур Рэмбо, «Д.Оргон, Эльмира» – Оргон Мольера (с. 254), «Роберт Роберт, Мольберт, Альберта» (с. 251) (намек на имя Гумберта), «кощунственная анаграмма нашего первого незабвенного привала <...> “Ник. Павлыч Хохотов, Вран, Аризона”» (с. 255) (здесь прочитывается анаграмма названия гостиницы «Зачарованный охотник») и т. д.; записи в гостиничных книгах «исковерканных автомобильных номеров» «известного драматурга» Куильти: «ВШ 1564 и ВЩ 1616 или КУ 6969 и КУКУ 9933» (с. 255), где ВШ 1564–1616 – намек на В. Шекспира, КУ и КУКУ – на Куильти). Отметим также анаграмму имени и фамилии автора (на которую он сам указал в своем послесловии к американскому изданию романа 1958 г.) в имени одного из персонажей: Вивиян Дамор-Блок – Владимир Набоков.

Гротескно-фарсовыми являются и отдельные эпизоды романа. Один из подобных примеров – сцена расставания Гумберта с первой женой Валерией («испытываемый мною беспомощный гнев преувеличивал и коверкал, может быть, все впечатления»), увенчавшаяся не смытой в туалетной комнате «торжественной лужей захожей урины» любовника, которая казалась разъяренному Гумберту «высшим оскорблением» (с. 25–26). Другой пример гротескно-фарсовых эпизодов романа

– участие Валерии и ее второго мужа Максимовича в псевдонаучном этнологическом эксперименте превращения людей в обезьян. «Опыт имел целью установить человеческие (индивидуальные и расовые) реакции на питание одними бананами и финиками при постоянном пребывании на четвереньках»; осведомитель Гумберта видел «тучную Валечку» и ее «сильно потолстевшего» полковника, «прилежно ползающими по полированным полам, через ряд ярко освещенных помещений» (с. 27).

В ряду гротескно-фарсовых эпизодов романа особо выделена сцена убийства Гумбертом «шута» Куильти. По мнению С. Лема, убийство, распадающееся на ряд полубессмысленных сцен, происходящее на грани полного абсурда (жертва пьяна, реплики фальшивы и бессвязны, нападения и защиты хаотичны) – весь этот ряд событий демонстрирует свою ненужность. Это не настоящая месть, а лишь кошмарный и одновременно ужасающе смешной финал истории [Лем 1992: 76–77]. М. Тлостанова полагает, что сцена убийства Гумбертом Куильти проникнута «неразрешимым и блестящим сочетанием отвратительного, страшного и смешного», «причем гротескный эффект несообразности еще усилен тем, что персонажи – мнимые двойники – осознают и иронически комментируют эту сцену как гротескную в самом ходе повествования» [Тлостанова 2002: 430].

Гротескные деформации, атрибут извращенного, адского, безумного мира Гумберта, – проявление обостренных, напряженно-эмоциональных состояний героя, его искаженного восприятия. В воспаленном воображении «нимфолепта» соблазнительная девочка Долли преобразается в волшебную нимфу, а нимфа трансформируется в демоническую нимфетку Лолиту, «маленького смертоносного демона» (с. 13), которого окружает карнавально-инфернальная свита: Пан, Приап, Протей, сатиры, чудовища, ведьмы, монстры, макаки, гориллы, шуты, балаганно-фарсовые фигуры, уроды, и один из них Гумберт: «Я был пятиногим чудовищем, но я любил тебя» (с. 289).

Использованная литература

- КАМАН, Э. (2000): «И я ли развратитель и злодей?»: о романе Владимира Набокова «Лолита». In: *Литература*, 2000, № 35, с. 11–12.
- КЕБА, А. (2006): Типология гротескных форм в европейской литературе 1920–1930-х гг. // *Вопросы русской литературы*. Симферополь, 2006, вып. 12, с. 99–110.
- КОЗЛОВА, Д. (1998): *Художественно-философские истоки и формы гротеска в новеллистике Э. А. По*. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Нижний Новгород.
- ЛЕМ, С. (1992): Лолита, или Ставрогин и Беатриче. In: *Литературное обозрение*, 1992, № 1, с. 75–85.

ЛИВРИ, А. (2005): *Набоков-ницшеанец*. Санкт-Петербург: Алетейя.

НАБОКОВ, В. (1991): *Лолита*: Роман. Москва: «Водолей».

ТЛОСТАНОВА, М. (2002): Гротеск в литературах Запада XX века. In: *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. Москва: ИМЛН РАН, с. 408–439.

Профиль автора

Шатова Ирина Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры. Читает курс лекций по истории зарубежной литературы. Сфера научных интересов: русская поэзия и проза первой половины XX века, авангард, гротеск, карнавальные традиции, криптография, анаграмматический анализ.

Кафедра английской филологии и зарубежной литературы Института иностранной филологии Классического частного университета.

Ул. Жуковского, 70 Б, г. Запорожье, Украина, 69002

http://virtuni.education.zp.ua/info_cpu/

e-mail: irina.shatova@gmail.com

Взаимодействие речевых жанров в мемуарах З. Гиппиус о Д. С. Мережковском

Interaction of Speech Genres in Zinaida Gippius' Book on Dmitry Merezhkovsky.

Н. В. ШКУРИНА, Россия, Санкт-Петербург

Abstract: The article examines the last chapter of Zinaida Gippius' book on Dmitry Merezhkovsky (published 1951) addressing the problem of interaction between two speech genres, namely memoirs and diaries, in one and the same piece of writing, with focus on a specific addressee being a sense-making and genre-forming factor for each of the two speech genres. Their interaction in the literary text consists of memoirs prevailing over diary entries, which have a supporting role. The latter are used only to present a historical event as a fact giving reason for its description, characteristic and emotional response ex post facto, i.e., at the time of writing the book.

Keywords: speech genre – an addressee – a sender – autocommunication – diary notes – an explanatory type of text – commentary.

Последняя глава книги воспоминаний под заголовком «Эмиграция» охватывает 1917–1920-е годы жизни Гиппиус и Мережковского на фоне исторических событий, происходящих в России и Европе.

Жанр книги получился сложный, представляя собой, по сути, соединение двух речевых жанров – дневниковых записей и воспоминаний. Первые по времени относятся к 20-м годам XX века, а вторые – ко времени написания книги. Характеризуя организующую роль речевых жанров в коммуникации, польский филолог Станислав Гайда писал, что речевой жанр является «горизонтом ожидания для слушающих и моделью построения для говорящих» [Гайда 1986: 24]. В этом смысле речевой жанр дневника представляет собой жанр автокоммуникации, т.е. соединение в одном лице адресанта и адресата. Это означает, что «горизонт ожидания» не предполагает объяснительного типа текста, комментарии становятся излишними. Речевой жанр воспоминания, наоборот, предполагает именно внешнего адресата, которому автор открывает свой мир, объясняя и комментируя события, ситуации, поступки, мысли. Исходя из этого, ожидается, что книга З. Гиппиус, представляя собой контаминацию двух жанров, двух видов коммуникации:

с одной стороны, обращение к глубоко личным сторонам жизни, самораскрытие, даже некоторую исповедальность, а с другой стороны, «приглашение» к сопереживанию тем личным обстоятельствам, которые складывались под влиянием внешних событий. Но это была бы не Зинаида Гиппиус, если бы не обманула наши ожидания и каноны жанра.

Решение писать о Мережковском Зинаида Николаевна приняла сразу после его смерти 9 декабря 1941 года, но начала эту работу примерно через 2 года, объясняя: «... *делаю это из чувства долга*» [Гиппиус 2002: 195]. Не сложно понять, чем вызвано это чувство – Мережковский и Гиппиус прожили вместе 52 года, прекрасно понимая литературную весомость и степень таланта друг друга.

Книга вышла в 1951 году в Париже, в издательстве YMCA-Press. Думается, по сравнению с остальными частями книги последняя глава наименее «достоверна», вернее сказать, более субъективна, что объяснила сама писательница: «как раз в это время никакой последовательной записи не вела, кроме отрывочной» [Там же: 421].

В предисловии Зинаида Николаевна признается, что эти воспоминания даются ей нелегко по двум причинам: во-первых, когда она приступила к ним, со дня смерти Д. М. прошло лишь около двух лет, т.е. период, который не дает еще возможности смотреть на все прошедшее отстраненно. А во-вторых, не разлучаясь с мужем ни на один день со дня свадьбы, З. Г. отмечает: «...говоря о нем, мне нужно будет говорить и о себе, – о нас. Говорить же о себе мне в высшей степени неприятно – было и есть... Связанность наших жизней (и не одна внешняя) останавливала меня. Но потом я поняла, что, отказавшись от задачи написать то, чего от меня ждут, я поступлю эгоистично. И, наконец, если я буду писать свободно, не думая о препятствиях, – кто и что помешает мне выкинуть из рукописи все, что будет для меня звучать неприятно. Но эта книга пускай будет написана с полной свободой, и ее точное название – ОН и МЫ» [Там же: 196].

Каждый из авторов, пишущих воспоминания, несмотря на общность жанра, преследует свою цель. Для одних важно сохранить прошлое для потомков, испытывая чувство исторической ответственности («Это чувство прошедшего, которому творческий человек не имеет права дать исчезнуть бесследно» [Гинзбург 1999: 241]); другим важно создать творческий и психологический портрет своего современника, особенно если этот современник настолько близок автору, как Мережковский Гиппиус; третьими движет желание с высоты пройденных лет что-то объяснить самому себе. Для Зинаиды Г., судя по содержанию, это первое, второе и, в меньшей степени, как оказалось,

третье: «Я пишу о Д. С. Мережковском не для того, чтобы дать библиографический перечень его работ. Я пишу о нем самом, о его жизни во времени, в котором он жил, о воздухе, которым он дышал, – о воздухе тогдашней России» [Гиппиус 2002: 380].

Фактический адресат, к которому апеллирует Гиппиус – это, безусловно, ее современник, человек, входивший в круг постоянного и близкого общения Гиппиус и Мережковского, что позволяет ей не комментировать многие детали, не объяснять, кто есть кто, и довольно часто прибегать к некоторой реферативности повествования: «Польский удар, крушение наших первых надежд, потеря главного помощника и друга – все это не могло не произвести впечатления на Д. С. Но перенес он неудачу нашу мужественнее, чем я, и с сохранившимися надеждами смотрел вперед» [Там же: 421].

С первых страниц книги обращает на себя внимание отражение Зинаидой Николаевной прежде всего своего участия в том или ином событии, подчеркнутое представление своей личной позиции, своего отношения, своей роли в жизни Д. С. Так, за первой же фразой о том, как Мережковский воспринял поражение царской армии и вынужденный отъезд в Париж, следует комментарий: «Свое малодушие я не хочу оправдывать, но отчасти оно объяснимо: в Польше я могла принимать участие в общем деле, привыкла к постоянной работе (у меня даже был целый отдел пропаганды) постоянно, изо дня в день писала в нами основанной газете «Свобода»... Теперь же, в Париже, деланье целиком ложилось на плечи одного Д.С... К этому прибавлялась вечная мысль об оставшихся в аду моих близких...» [Там же: 421].

Кроме комментариев о политической ситуации, З.Гиппиус касается и бытовых вопросов, в частности, переезда в Париж, где у них сохранилась квартира, подробно рассказывает о горничной, благодаря заботам которой парижская квартира оказалась цела: «Она служила у нас еще в те годы, когда жили мы на Theophil Gautier, вышла замуж, но, когда мы приезжали потом на нашу *pied a terre* в Passy, неизменно к нам возвращалась, до последнего раза, весной 14-го года. Во время войны я деньги за квартиру еще посылала (квартира по условию между нами, была моя), но со дня революции пересылка была невозможна...» [Там же: 422]. Это объяснение, как и большинство объяснительных фрагментов в книге, заканчивается кратким резюме, отражающим позицию или отношение Зинаиды Николаевны: «Впрочем, не стоит останавливаться на мелочах, как ни неприятно это ощущение перекошенности окружающего: как бы то – и совсем не то» [Там же: 422]. Становится понятно, что даже такие обыденные заботы утрачивают

свою незначительность, так как именно по ним человек ощущает не-надежность, шаткость бытия.

Воссоздание картин прошлого в воспоминаниях З. Гиппиус отличается ярко выраженным эгоцентризмом. Несмотря на генеральную установку – воспоминания о муже – Зинаида Николаевна, как выяснилось, не просто так, не для красного словца сказала вначале, что точное название книги должно быть «Он и Мы». Она искренне хотела писать прежде всего о муже. Но уйти от себя не удалось. Прочитав ее воспоминания, можно с полным правом дать им другое название – «Я и Мы», так как большинство объяснений, комментариев, описаний Зинаида Николаевна начинает со своего участия, со своей точки зрения, со своей эмоциональной реакции. Ср.:

– «В Бунине, казалось мне, при его тончайших ощущениях окружающей внешности, есть-таки внутренняя нетонкость пониманья личности, – человека. Кроме того, и в литературе (или шире) он, при большом его таланте, имеет какую-то границу пониманья. Он слишком в прошлом. Это я видела в разговорах наших о Блоке. Он его не чувствует ни как человека, ни как поэта. Мне это было жаль» [Там же: 431].

– «Кроме нас и Бунина был там из русских не помню кто, помню только молодого Алексея (Алёшку) Толстого, который был тогда тоже «эмигрант» и даже бывал у нас и у других. Кстати, чтобы к этому типу уже не возвращаться, скажу здесь, что это был индивидуум новейшей формации, талантливый, аморалист, *je m'en fichiste* (циник), при случае и мошенник. Таков же был и его талант, грубый, но несомненный: когда я читала рукописи, присылаемые в «Русскую Мысль» (10–11 году), я отметила его первую вещь, – писателя, никому не известного» [Там же: 427–428].

Если рассказываемое не окрашено подчеркнуто личностным отношением, то *Я* чаще переходило в *Мы*, чем в *Он*:

– «Тогда, в 20–21-м году, мы, естественно, всех эмигрантов считали честными. Если это была наивность – как от нее без опыта избавиться?» [Там же: 428].

– «К осени – известие, что умер Блок. Подробности его страшной смерти мы еще не знали. Но уже многое видели, что позволяло их угадать. И я тут же задумала серьезно написать о нем, и мы стали с Дм. С. постоянно о Блоке говорить» [Там же: 430].

Дневниковые записи конца 20-х годов предельно кратки. В них совсем нет места «общению» со своим внутренним *Я*, душевным откровениям, что так характерно для жанра дневника. Наоборот, их отличает полная концентрация внимания автора на событиях внешней,

политической, жизни. Разочарование в возможности собственного деятельного участия в борьбе с большевизмом не гасит сочувственного интереса З. Гиппиус к событиям в России:

Врангель весь провалился. Большевики прорвались в Крым, все хлынуло на пароходы, сам Врангель будто бы уже в Константинополе. Чего и следовало ожидать. [Там же: 423].

Ежедневные дневниковые записи, как правило, завершаются ироническим (до сарказма) предсказанием грядущих событий.

14 ноября: «Ну, дойдет очередь до Польши! Продала себя даже не за золото, а за большевистские и английские золотые обещания.

Нет, довольно! Пусть теперь соединяется с большевиками Ллойд Джордж, пусть их признают, пусть они расплзутся по всей Европе, пусть! Пусть! Они «научат Европу уму-разуму», как только что объявил Троцкий. А под конец проучат они и всех своих союзников самих...» [Там же: 423].

16 ноября: «Чему удивляться бы, как «чуду», – это униженным ...просьбам Польши мира у большевиков. Одно объяснение: приказ Европы. и Польша не смела послушаться. Ну, ладно. Время-то идет. Как бы его – для себя – Европа не пропустила...» [Там же: 424].

25 ноября: «Англия – накануне «признания», поэтому, думается, на Польшу сейчас они не полезут» [Там же: 424].

Как показывают приведенные фрагменты, с болью и обидой автор обрушивается на политическую «кухню» Европы, на политиков, не согласных направить свои армии против большевизма, в отношении которого Мережковский и Гиппиус были непреклонны:

«Наша прямая, почти грубая линия понимания, которую мы вывели «оттуда», проста и – непреодолима. Мы знаем, свергнуть большевиков можно (и даже нетрудно) только: 1) вооруженной борьбой серьезной армии с лозунгами новой России, 2) при обязательном условии участия и опоры на регулярную армию другого самостоятельного воюющего государства.

Вот – и больше ничего. Остальные детали, отсюда вытекающие». [Там же: 424].

Давая оценку мемуарам З. Гиппиус, ее современник В. Ходасевич писал: «...кроме описанных в этой книге людей, перед читателем автоматически возникает нескрываемое, очень «живое лицо» самой Гиппиус ... З. Н. дает обильнейший материал для суждений о ней самой, не только как авторе мемуаров, но и как о важной участнице и видной деятельнице данной литературной эпохи» [Там же: 600].

Т. о., включение З. Гиппиус дневниковых записей в книгу о Мережковском привело прежде всего к усилению достоверности описываемых событий и прояснения своего личного отношения к происходящему. При этом их адаптация к книге воспоминаний идет по линии расширения объяснительного компонента текста, так как для того, чтобы быть правильно понятой внешним адресатом, автор нередко прибегал к комментированию тех фрагментов, которые были бы понятны в дневниковой автокоммуникации.

Использованная литература

- ГАЙДА С. (1986) Проблемы жанра. *Функциональная стилистика: Теория стилей и их языковая организация*. Пермь. С.22–28.
- ГИНЗБУРГ Л. Я. (1999) *О психологической прозе* М.
- ГИППИУС З. (2002) *Дмитрий Мережковский*. Собрания сочинений в 6-ти тт. Т.6 Живые лица: Воспоминания. Стихотворения. – М.: Русская книга.

Профиль автора

Шкурина Наталья Васильевна, к.ф.н., доцент кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания Санкт-Петербургского университета (Россия). Научные интересы: РКИ, синтаксис, теория текста, стилистика худ. текста.

199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб. 11.
natalia.shkurina@mail.ru

Editor prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Literatura ruské emigrace

Výkonný redaktor doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.

Odpovědná redaktorka Mgr. Jana Kreiselová

Technická redakce Mgr. Petr Jančík

Určeno pro odbornou veřejnost

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2016

1. vydání

VUP 2016/0099

ISBN 978-80-244-4973-9