

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
«ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК»

На правах рукописи

Димитриев Виктор Михайлович

**Концепции памяти в прозе младшего поколения
русской эмиграции (1920–1930 гг.)
и роман Ф. М. Достоевского «Подросток»**

Специальность 10.01.01 — «Русская литература»

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук

Д. В. Токарев

Санкт-Петербург
2017

Оглавление

| | |
|--|-----|
| Введение | 4 |
| Глава 1. Память в структуре русского зарубежья: между индивидуальным и коллективным | 19 |
| 1.1. Жанровые и повествовательные доминанты «молодой» эмигрантской литературы | 27 |
| 1.1.1. Память или воспоминание: между вымыслом и документом | 30 |
| 1.1.2. Автобиографизм или автофикциональность..... | 42 |
| 1.1.3. Феноменологические и экзистенциальные черты в прозе «младшего» поколения писателей-эмигрантов..... | 54 |
| 1.2. Память и воспоминание: «внутренняя форма» человека 30-х годов и предмет рефлексии автора-повествователя..... | 64 |
| 1.2.1. Автор и герой в системе мнемонических отношений..... | 65 |
| 1.2.2. <i>Формулы узнавания</i> героя «младших» писателей-эмигрантов..... | 71 |
| 1.2.3. «Молодость» эмигрантского автора и героя как рефигурация «подростковости» героя Ф. М. Достоевского | 78 |
| 1.3. Формы присутствия памяти в эмигрантском дискурсе..... | 87 |
| 1.3.1. «Подросток» как источник мнемонической поэтики эмигрантской литературы | 90 |
| 1.3.2. Событие памяти в романе Ф. М. Достоевского «Подросток»..... | 98 |
| 1.3.3. Память-воспоминание и «социальные рамки памяти» | 112 |
| Глава 2. Роль категории памяти в изобретении новой художественной формы: русский Монпарнас, европейский модернизм, Ф. М. Достоевский. | 124 |
| 2.1. Достоевский и «незамеченное поколение». | 125 |
| 2.1.1. Достоевский в восприятии «младшего» поколения | 128 |
| 2.1.2. Эстетические предпосылки создания романа «Подросток»..... | 136 |
| 2.2. Достоевский, А. Жид и В. С. Варшавский | 147 |
| 2.2.1. Герой-подросток в романе «Подросток» Ф. М. Достоевского и в «Фальшивомонетчиках» А. Жида | 148 |

| | |
|---|------------|
| 2.2.2. А. Жид как интерпретатор Достоевского в свете рецепции В. С. Варшавского | 173 |
| 2.3. Герои-подростки в творчестве младоэмигрантов | 179 |
| 2.3.1. Повесть Ивана Болдырева «Мальчики и девочки»: безвременье юности и юность революции | 179 |
| 2.3.2. Подросток Вадим Масленников | 192 |
| Глава 3. Концепции памяти в прозе младшего поколения русской эмиграции (1920–1930 гг.): между рассеянностью и ожиданием..... | 204 |
| 3.1. Генезис «рассеянной» памяти в прозе В. С. Варшавского 1920–1930-х годов (В. С. Варшавский, Ф. М. Достоевский, А. Бергсон). | 204 |
| 3.2. Память-воспоминание в «неопрустианском» проекте Юрия Фельзена..... | 224 |
| 3.2.1. «...в соединении любви, вдохновения и памяти»: К вопросу о художественном методе Юрия Фельзена | 224 |
| 3.2.2. Литературный контекст повести Юрия Фельзена «Обман» | 236 |
| Заключение..... | 252 |
| Список литературы..... | 262 |

Введение

В современных гуманитарных науках категория памяти приобретает междисциплинарный характер, становится предметом исследования в исторических, философских, социо- и антропологических, литературоведческих работах (П. Нора, Д. Лоуэнталь, П. Рикёр, Я. Ассман, А. Ассман, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, И. П. Смирнов, Р. Лахманн, С. Г. Бочаров и др.), с 1980-х годов можно наблюдать зарождение и развитие отдельной области *memory studies*. Несмотря на то, что интерес к феномену памяти неотделим от человеческой истории, именно в XX веке проблематика памяти займет центральное место в процессе освоения и интерпретации катастрофического опыта мировых войн и революций, а также информационного «бума», угрожающего беспамятством и области бессознательного, на важность которой указал как психоанализ, так и модернистская эстетика.

Под памятью применительно к литературе мы будем понимать прежде всего творческую способность художественно воссоздавать прошлое в нарративных формах. В этом значении память стала одним из текстообразующих принципов модернистской литературы XX века. В нашей работе различие между памятью и воспоминаниями будет уточняться исходя из конкретного историко-литературного материала. Релевантным диссертационному исследованию признается понятие память-воспоминание (*mémoire-souvenir*), заимствованное из переломного для модернистской эстетики философского сочинения А. Бергсона «Материя и память» (1896), в котором оно означает бескорыстное и творческое возвращение к прошлому как к неразложимой сумме уникальных событий и противопоставлено памяти-привычке.

Принимая во внимание многообразие литературоведческих контекстов, в рамках которых может рассматриваться категория памяти (интертекстуальность, «память жанра», проблематика канона и традиции, культурная память, формы

сохранения и передачи культурного опыта посредством литературы и т. д.)¹ мы концентрируемся на проблеме репрезентации форм памяти-воспоминания в художественном произведении. Нас интересует, каким образом в прозе представителей «младшего» поколения первой волны русской эмиграции тема памяти и форма воспоминания манифестируют себя на уровне поэтики (жанр, повествовательная форма, структура героя, метаповествовательная рефлексия, идея).

В становлении культуры русской эмиграции первой волны 1920–1940 годов категория памяти играет ключевую роль. Для рассеянных по всему миру русских изгнанников и беженцев память стала универсальным механизмом сохранения национальной культуры, что обусловило, с одной стороны, появление и распространение форм коллективной памяти (эмигрантский «мессианизм», культуроцентризм, формирование литературного канона), с другой стороны, спровоцировало и углубило потребность в исследовании индивидуальной, автобиографической памяти. Центральное положение категории памяти в структуре эмигрантского дискурса отразилось на литературе русского зарубежья; среди знаковых проявлений мнемонических процессов следует назвать увеличение числа мемуарных и автобиографических сочинений, усиление автобиографического и документального начала в прозе, сознательное включение рефлексии о природе мнемонического в художественный текст и т. п. Феномен художественной памяти в литературе русской эмиграции исследовался на материале мемуарной литературы (Э. Гаррето, В. М. Пискунов, Е. Л. Кириллова, О. Р. Демидова, Н. Н. Кознова и др.), а также в творчестве таких представителей «старшего» поколения, как И. А. Бунин, Б. К. Зайцев, И. А. Шмелев,

¹ *Erlil A., Nunning A. Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory used in Literary Studies // Literature, Literary History and Cultural Memory. Nar, 2005. Vol. 21. P. 261–294; Lachmann R. Cultural Memory and the Role of Literature // Контрапункт: Книга статей памяти Г. А. Белой. М., 2005. С. 357–372; Переходцева О. В. Концепции памяти в современном западном литературоведении // Вестник пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 157–165; Память литературы и память культуры: механизмы, функции, репрезентации. Воронеж, 2009; Память как механизм культуры в русском литературном процессе. Череповец, 2014; Память литературного творчества. М., 2014.*

А. М. Ремизов, М. О. Осоргин и др.¹ Важное значение для понимания роли памяти в эмигрантской прозе имеют литературоведческие работы, касающиеся разных аспектов мнемонического в творчестве В. Набокова (Дж. Б. Фостер, Б. В. Аверин, М. Э. Маликова и др.) и Г. Газданова (Л. Диенеш, М. Н. Шабурова, Е. Ю. Ухова и др.). В свою очередь, прозаическое наследие других «младших» писателей-эмигрантов практически не исследуется под углом зрения памяти, хотя в творчестве И. Болдырева-Шкотта, М. Агеева, В. Варшавского, В. Яновского, Ю. Фельзена, Л. Кельберина, Л. Червинской, Н. Татищева, А. Гингера, Г. Кузнецовой, Н. Берберовой тема памяти и форма воспоминания имеют важное поэтологическое значение.

Феномен прозы «младшего» поколения эмиграции начал осмысляться самими участниками литературного процесса, в эссеистике Б. Поплавского, В. Варшавского, Ю. Терапиано, Н. Оцуца, Г. Газданова и др. Поколенческий принцип становится структурным стержнем мемуарных и эссеистических книг Ю. Терапиано («Встречи», 1953), Г. Адамовича («Одиночество и свобода», 1955), В. Яновского («Поля Елисейские», 1983) В. Варшавского («Незамеченное поколение», 1956) и др. Сочинение последнего положило начало не завершенной и сегодня дискуссии о методологической продуктивности обособления в русском зарубежье творчества «молодого поколения», обладающего особой поэтикой.² Ценные наблюдения о прозе «младших» писателей-эмигрантов содержатся в работах О. А. Коростелева, М. А. Васильевой, Е. Менегальдо, О. М. Орловой, Ю. В. Матвеевой, О. Р. Демидовой, Т. Н. Красавченко, В. Хазана, Н. В. Летаевой, С. А. Кибальника, Д. В. Токарева и др.

¹ См., например: *Мальцев Ю. В.* Иван Бунин, 1870–1953. М., 1994; *Бронская Л. И.* Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин. Ставрополь, 2001; *Обатнина Е. Р.* Творчество памяти. Мифологическое пространство художественной прозы Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 7. М., 2002. С. 476–502.

² Этому вопросу, не в последнюю очередь, был посвящен коллоквиум и круглый стол ««Незамеченное поколение»: Взгляд из XXI века. К 110-летию писателя Владимира Варшавского», организованный в рамках научно-популярного семинара «Русское зарубежье. Неизвестные страницы» 29 ноября 2016 года в Доме русского зарубежья им. А. Солженицына.

Отдельно следует назвать исследования, в которых предложен системный анализ прозы «младшего» поколения эмиграции. Это, во-первых, диссертационная работа Н. В. Летаевой 2003 года,¹ материалом которой служит проза на страницах журнала «Числа», и вышедшая в 2013 году диссертация Н. В. Зиновьевой,² в которой предпринят комплексный анализ литературной критики, прозы и поэзии, напечатанных в главном периодическом издании «молодых». В обеих диссертациях творчество писателей-младоэмигрантов наделяется в согласии с манифестациями самих представителей «младшего» поколения статусом самостоятельного и своеобразного художественного феномена (что справедливо в отношении имеющего литературную программу исследуемого журнала).

В 2003 году выходит монография Л. Ливака «How It Was Done in Paris. Russian émigré literature and French modernism», в которой творчество «молодых» эмигрантских писателей анализируется в компаративистской перспективе, в сопоставлении с художественными произведениями представителей французского модернизма. Ливак рассматривает образ «незамеченного поколения» как прагматический конструкт, совпадающий в основных принципах построения с современной эмигрантам мифологией «новой болезни века» (ориентация на «честный» и «искренний» «человеческий документ» в условиях послевоенного кризиса), и разоблачает миф об отсутствии связей между эмигрантами и французами (указывая на декады в Понтиньи и Франко-русскую студию). Вместе с тем Ливак подчеркивает отличительную черту «эмигрантских Гамлетов», состоящую в том, что «русские изгнанники получили de jure то, что европейские модернисты искусственно культивировали, а именно понятия пересекаемых границ, разрыва с прошлым, культурной "вырванности с корнем" (uprootedness), одиночества и кризиса».³ Отдельно рассматривается в монографии

¹ *Летаева Н. В.* Молодая эмигрантская литература 1930-х годов: проза на страницах журнала «Числа»: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003.

² *Зиновьева Н. В.* Литературно-эстетическая позиция и художественная практика журнала «Числа»: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013.

³ *Livak L.* How It Was Done in Paris. Russian émigré literature and French modernism. Madison, 2003. P. 41. Перевод здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, мой. — *В. Д.*

творчество Б. Поплавского, В. Яновского, Г. Газданова, Ю. Фельзена, В. Набокова-Сирина и Г. Иванова в сопоставлении с сюрреалистами, французским романом о «беспокойном молодом человеке», М. Прустом, А. Жидом и др.

В исследовании И. Каспэ 2005 года «Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы» также предпринята попытка реконструировать создаваемый «молодыми» писателями образ поколения как особую литературную стратегию, как «предельно размытый мерцающий конструкт, лишенный четких границ и устойчивых референций», в структуре которого «молодая литература», как справедливо замечает Каспэ, «легко отождествляется с "парижской нотой", "парижская нота" — с журналом "Числа", журнал "Числа" — с "незамеченным поколением"». ¹ В работе проанализирован генезис поколенческой риторики «молодых» писателей-эмигрантов, в том числе романтические, символистские и постсимволистские модели конструирования образа поколения, а также «универсальное понятие "молодости"», ² ставшее главным принципом коллективного самоопределения. Несмотря на множество ценных наблюдений, в исследовании Каспэ практически не рассматривается собственно художественное творчество писателей-младозэмигрантов, кроме как в аспекте «приемлемого образа литературности», совпадающего с языком поколенческой самопрезентации.

Комплексный анализ литературы писателей-младозэмигрантов предлагает Ю. В. Матвеева в книге 2008 года «Самосознание поколения в творчестве писателей-младозэмигрантов», при этом исследовательница противопоставляет свой метод методологическим основаниям Ливака и Каспэ. Матвеева считает, что творчество «младшего» поколения отличает общность поэтики и стилистики, а также психобиографическая общность, что выражается, в частности, в способе описания Гражданской войны; мотивной структуре «эмблематики странствий»; «инопространственности» младозэмигрантской жизни, культурных предпочтений

¹ Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005. С. 44.

² Там же. С. 164.

и художественных манер; в «спасительном» статусе литературы, а также мистической направленности их творчества. Материалом исследования служат художественные и мемуарно-автобиографические сочинения Г. Газданова, В. Смоленского, В. Андреева, И. Савина, В. Набокова, Н. Берберовой, З. Шаховской, Р. Гуля, Б. Вильде и др.

В монографии А. Морар 2010 года «De "l'émigré" au "déraciné": la "jeune génération" des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920–1940)» «молодое поколение» рассматривается как целостное явление, становление которого в межвоенные десятилетия прошло четыре этапа: 1) 1918–1925: авангардистский период («Гатарапак», «Через», «Палата поэтов», журнал «Удар» С. Ромова, творчество С. Шаршуна, В. Парнаха, И. Зданевича, М. Талова); 2) 1925–1930: переходный период, для которого характерны ориентация на эмигрантские круги, появление первых журналов «молодых» («Новый корабль», «Новый дом»); 3) 1930–1934: время «Чисел» как период самоутверждения поколения; 4) 1934–1939: переход в публицистике и художественной литературе от поколенческого «мы» к конкретному «я». Ценность исследования Морар в том, что она контекстуализирует в истории литературы «молодого поколения» обычно не упоминаемый период раннего авангарда русского Парижа. Кроме того, она подробно останавливается на французских влияниях в журнале «Числа», отдельные параграфы посвящая рецепции Ф. Мориака, А. Жида и М. Пруста. Наконец, в последней главе Морар показывает, каким образом в прозе Б. Поплавского, Е. Бакуниной, С. Шаршуна и Г. Газданова, которой свойственно нарушение повествовательных конвенций, происходит «переход от дискурса, основанного на "мы", на мыслимом сообществе, благоприятствующем появлению поколения, к изъятию "я", к попытке постичь индивидуальность».¹

Наконец, в 2015 году выходит книга М. Рубинс «Russian Montparnasse. Transnational Writing in Interwar Paris», в 2017 году также и в переводе на русский под названием «Русский Монпарнас: Парижская проза 1920–1930-х годов в

¹ Morard A. De «l'émigré» au «déraciné»: la «jeune génération» des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920–1940). Genève, 2009. P. 29

контексте транснационального модернизма». В исследовании Рубинс предпочтение отдается не понятиям «младшее» или «молодое», или «незамеченное» поколение, а универсальному понятию «русский Монпарнас», которое позволяет рассмотреть творчество младоэмигрантов как одну из ветвей общей монпарнасской транснациональной эстетики. Исследовательница ставит целью «выявление общих тематических, эстетических, философских и идеологических парадигм, которые выходят за мононациональные и монопольные языковые границы и демонстрируют, что русские эмигранты были активными участниками панъевропейского литературного модернизма».¹ Проводятся широкие, в том числе типологические параллели между творчеством русских эмигрантов и зарубежной литературой, текстами Т. С. Элиота, Г. Гессе, Д. Лоуренса, Ж. Кокто и многих других. В книге Рубинс монпарнасская проза рассматривается в связи с нарративными стратегиями самопрезентации, транснациональным «парижским текстом», посттравматическим гедонизмом века джаза, канонами классической русской литературы.

Несмотря на разность подходов, исследователи согласны в том, что проза писателей-младоэмигрантов объединена рядом типологических черт, таких как активное использование автодокументальных жанровых форм (дневник, эпистолярный, записки, исповедь), преобладание формы перволичного повествования, создание особого поколенческого героя, обращение к проблематике автобиографической памяти, выразившееся, в частности, в распространении мотивов воспоминания. Тем не менее проблематика памяти в прозе «младшего» поколения русской эмиграции не становилась предметом специального рассмотрения.

Актуальность настоящего исследования обусловлена недостаточной изученностью прозы «младшего» поколения эмигрантских писателей, практически полным отсутствием работ о формах и роли памяти в их сочинениях,

¹ Рубинс М. Русский Монпарнас: Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма / Пер. с англ. М. Рубинс, А. Глебовской. М., 2017. С. 17.

неотрефлексированностью релевантных историко-литературных источников для реконструкции художественных концепций памяти в их творчестве.

В своем анализе мы будем отталкиваться от предпосылки, согласно которой одним из существенных оснований художественного становления за рубежом как «старшего», так и «младшего» поколения является обращение к памяти. «Молодые» писатели-эмигранты подчеркивали, что их отношения с прошлым противоположны позиции представителей «старшего» поколения, поскольку «эмигрантские сыновья» не участвовали «в круговой поруке общеэмигрантских воспоминаний».¹ Для прозы младоэмигрантов характерно введение в текст разнообразных фигур разрыва с прошлым и нарушений памяти; особенно выразительно проявляется это в творчестве последовательного в глазах эмигрантского сообщества прустинца Ю. Фельзена, для которого память-воспоминание, в противовес символистскому мировосприятию, лишена измерения вечности.

Категория памяти, воплощенная в творчестве писателей-эмигрантов, генетически связана с русской модернистской и классической традициями, а также включается в контекст современных эмигрантским модернистам экспериментальных романов, в которых память становится одновременно формой, идеей и темой. Однако если мнемоническая поэтика антагониста «Чисел» В. Набокова находит свое эстетическое основание и определение в символизме Вяч. Иванова и Андрея Белого, творчестве И. А. Бунина и русской религиозной философии конца XIX — первой половины XX века (Б. В. Аверин), то поэтика младоэмигрантов, как мы доказываем в нашей работе, генетически и типологически связана с формой «припоминания и записывания» Ф. М. Достоевского, наиболее последовательно реализованной в романе «Подросток».²

¹ *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. М., 2010. С. 148.

² Впервые на возможность такого сопоставления указала Л. В. Сыроватко, в этом ключе проанализировавшая рассказ В. С. Варшавского «Из записок бесстыдного молодого человека». Однако Сыроватко в большей степени связывала поэтику «припоминания и записывания» с другим произведением Достоевского, занимающим значимое место в литературном пантеоне младоэмигрантов, а именно «Записками из подполья». См.: *Сыроватко Л. В.* Ф. М. Достоевский

Целесообразность включения романа «Подросток» в качестве одного из главных источников для построения молодыми писателями-эмигрантами мнемонических концепций подкрепляется периферийными аналогиями:

— антификциональная и антилитературная программа «Чисел» и «парижской ноты», в лице Достоевского не в последнюю очередь находящая свое оправдание и смысл, может быть рассмотрена на фоне проекта Аркадия Долгорукого, предполагающего разрыв с литературной традицией в пользу чистого свидетельства;

— «молодость» эмигрантских писателей, становящаяся частью младоэмигрантского образа и часто не соответствующая возрастным параметрам, отсылает к широко толкуемой категории «подростковости» в произведениях Достоевского, особенно развитой в «Подростке»

— драматургия противостояния и противопоставления памяти-воспоминания литературных консерваторов и молодых эмигрантских модернистов может быть плодотворно описана при помощи аналогии с конфликтом и диалогом трех разных форм памяти в романе «Подросток» (памяти Аркадия Долгорукого, Версилова и Макара Долгорукого).

Личность и творчество Достоевского привлекали к себе постоянное внимание в эмигрантских кругах; именно он становится одним из главных выразителей умонастроений изгнанников: в русском зарубежье последовательно формируется образ Достоевского-пророка (К. Бальмонт, П. Струве), Достоевского-пневматолога (Н. Бердяев). Вместе с тем многие представители «младшего» поколения стремились увидеть в нем прежде всего художника, чье творческое наследие важно в той мере, в какой эстетически продуктивно продолжать его в эмигрантском настоящем. И в этом смысле ключевые черты их текстов — исповедальность, перволичное повествование, импульсивность и двойственность героя, и т. д. — восходят именно к Достоевскому. Отметим, что образ Достоевского нередко мог восприниматься опосредованно: в одном из

первых поколенческих высказываний «Несколько рассуждений об Андрэ Жиде и эмигрантском молодом человеке» («Числа», 1930/1931, № 4) Варшавский проводит линию от автора «Топей» и «Фальшивомонетчиков» к литературе «младшего» поколения эмиграции, с учетом того, как Жид интерпретирует Достоевского в своих знаменитых и имеющих большое значение для эмигрантов лекциях и статьях 1908–1922 годов (собраны в книге «Dostoïevsky», 1923). Именно он, а не «старшие» писатели-эмигранты, подчеркивает Варшавский, способен стать связующим звеном между авторами, принадлежащими к «младшему» поколению, и русской классической литературой в лице Достоевского и Л. Толстого. Именно поэтому отдельное место в нашем диссертационном исследовании уделяется анализу влияния Жида на творчество писателей-младоземigrants и сопоставлению романов «Фальшивомонетки» и «Подросток».

Цель нашей работы — выявление и анализ концепций памяти, реконструированных на материале творчества представителей «младшего» поколения эмиграции первой волны, в историко-литературном и типологическом сопоставлении с концепциями памяти в романе Ф. М. Достоевского «Подросток».

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

— выявить значение категории памяти в литературе русского зарубежья 1920–1940 годов, на примере анализа жанровых и повествовательных особенностей эмигрантской прозы, а также структуры героя;

— проанализировать роль памяти в романе «Подросток» как источнике мнемонической поэтики эмигрантской литературы;

— определить роль категории памяти в создании новой художественной формы (на основании подготовительных материалов к роману «Подросток») в ракурсе восприятия Достоевского «младшим» поколением;

— рассмотреть функцию героя-подростка в романе А. Жида «Фальшивомонетки» в сопоставлении с романом «Подросток» в свете того, как Варшавский воспринимал творчество Достоевского и Жида;

— проанализировать повесть «Мальчики и девочки» И. Болдырева и «Роман с кокаином» М. Агеева с точки зрения временной организации текста и с учетом заимствований и реминисценций из «Подростка»;

— исследовать генезис темы памяти и формы воспоминания в прозе В. С. Варшавского межвоенных десятилетий;

— изучить формирование мнемонического нарратива в рассказах Ю. Фельзена 1926–1928 годов и литературный контекст повести «Обман» (1930), в аспекте воплощенной философии памяти.

Объектом диссертационной работы являются прозаическое наследие представителей «младшего» поколения эмиграции первой волны, роман Достоевского «Подросток», роман А. Жида «Фальшивомонетчики», **предметом** — художественные концепции памяти в прозе «младшего» поколения эмиграции, категория памяти в романе Достоевского «Подросток», а также функция героя-подростка в романе А. Жида «Фальшивомонетчики» (в сопоставлении с романом Достоевского).

В основе исследования анализ повести И. Болдырева «Мальчики и девочки», романа М. Агеева «Роман с кокаином», прозы В. Варшавского 1920–1930-х годов и Ю. Фельзена (в период 1926–1930 годов), позволяющий различить в межвоенном творчестве эмигрантов зарождение выразительных мнемонических тенденций, противопоставленных как прозе литературных «отцов», так и некоторым аспектам поэтики В. Набокова и Г. Газданова. «Подросток» Достоевского рассматривается как неучтенный литературный источник мнемонических концепций в прозе «младших» писателей-эмигрантов. Роман А. Жида анализируется в перспективе рецепции эмигрантов, с вниманием к тому, как некоторые поэтологические особенности «Подростка», художественно интерпретированные в творчестве и эссеистике Жида, проникают в эмигрантский дискурс. В качестве репрезентативного контекста, на фоне которого изучаются указанные произведения, избираются прозаические сочинения, опубликованные в главных периодических изданиях русского зарубежья, где доминировали «молодые» участники: журналах «Числа» (1930–1934, № 1–10) и «Встречи» (1934,

№ 1–6), альманахе «Круг» (1936–1938, № 1–3). Среди значимых текстов можно назвать «Вечер на вокзале» А. Гингера, «Третью жизнь» Г. Газданова, рассказ «Кривой» Н. Татищева, «Ожидание» Л. Червинской, «Рождение героя» Ан. Алферова и др. Большое внимание уделяется литературной критике и эссеистике эмиграции (Г. Адамович, В. Ходасевич, Б. Поплавский, Ю. Терапиано, Н. Оцуп и др.). Следует отдельно оговорить, что творчество Набокова и Газданова выходит за рамки нашего исследования и специально не рассматривается, отчасти по причине неослабевающего исследовательского интереса к функционированию памяти в их текстах (на фоне почти неизученного творчества большинства эмигрантских «детей»), отчасти вследствие того, что интересующие нас образы-воспоминания связаны с радикальным и травматическим переживанием временности (тогда как для Набокова память в символистском ключе толкуется как возвращение к прапамяти). Тем не менее, в параграфе, посвященном литературному контексту повести Ю. Фельзена «Обман», роман В. Набокова-Сирина «Машенька» и роман Г. Газданова «Вечер у Клэр» выбираются в качестве основных источников для сопоставления.

Теоретическую и методологическую основу диссертации составили работы М. М. Бахтина, Л. Я. Гинзбург, Н. Яковлевой, труды ведущих специалистов по творчеству «младшего» поколения эмиграции (М. А. Васильева, О. А. Коростелев, С. Р. Федякин, Ю. В. Матвеева, Б. В. Аверин, М. Э. Маликова, Д. В. Токарев, С. А. Кибальник, Л. Ливак, И. Каспэ, А. Морар, М. Рубинс и др.), ключевые работы по роману Ф. М. Достоевского «Подросток» (А. С. Долинин, Л. М. Розенблюм, В. Я. Кирпотин, Я. Зунделович, Е. И. Семенов, Х.-Ю. Геригк, Ж. Катто, И. Лунде, О. Хансен-Лёве, Й. Йенсен, Е. А. Краснощекова, Р. Х. Якубова и др.), а также философские и социологические работы, посвященные проблематике памяти (А. Бергсон, М. Хальбвакс, П. Нора).

Методология исследования основывается на комплексном подходе, сочетающем историко-литературный, типологический, сравнительный методы, с привлечением достижений нарратологии, рецептивной эстетики.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в том, что впервые проводится комплексный анализ ряда текстов «младшего» поколения писателей-эмигрантов в аспекте проблематики памяти; выдвигается предположение о генетической связи между концепциями памяти в прозе молодых эмигрантских писателей и романом Ф. М. Достоевского «Подросток», вводятся в научный оборот неисследованные или малоисследованные тексты И. Болдырева, В. С. Варшавского, Ю. Фельзена.

На защиту выносятся следующие **положения**:

— в прозе «младшего» поколения эмиграции выразилась тенденция создать особую разновидность литературы «человеческого документа», основным формальным принципом которой является «припоминание и записывание» внутреннего опыта, выраженного в переживании временности и изменчивости;

— в структуре «молодого эмигрантского героя» воплощен тип вспоминающей личности, характеризующийся рядом черт: 1) осознанием воспоминания как «внутренней потребности», 2) связью письма с декларируемым будущим подвигом, 3) преобладанием мотивов рассеянности и ожидания, 4) пересечением во внешнем событии метафизического и любовного сюжетов, 5) переживанием разрыва между «я» и «другим», 6) «молодостью» как ключевой *формулой узнавания* автора и героя, восходящей к «подростковости» героев Достоевского;

— для памяти-воспоминания младоэмигрантов характерен насильственный разрыв с прошлым, воспоминание должно пробудить сознание к прерыванию инерции жизни; ряд мнемонических мотивов возводят прозу «младшего» поколения эмиграции к роману «Подросток»;

— в романе «Подросток» диалогически связаны три персонажные концепции памяти: герменевтическая память Аркадия Долгорукого (восстановление «нарративной идентичности», узнавание «другого»), эстетическая память Версилова (диалогически соотнесенная с исторической памятью и наследующая принципу «литературных припоминаний» Достоевского)

и библейская память Макара Долгорукого (корреспондирующая с народной памятью и заключающаяся в идее «посмертной» памяти о «другом»);

— в младоэмигрантский дискурс переходили устойчивые формулы, связанные с творчеством Достоевского: 1) «русские мальчики», 2) «подполье», 3) «мечтательство», которые специфическим образом переносились в сферу характеристики «молодого эмигрантского человека»;

— антилитературная поэтика авторов журнала «Числа» в ключевых моментах совпадает с эстетическими предпосылками создания романа «Подросток»;

— сопоставительный анализ романов «Фальшивомонетчики» А. Жида и «Подросток» Достоевского демонстрирует, как исторически обусловленный концепт «случайное семейство» становится метафизическим требованием «случайности» как способа избежать социальной предопределенности и выйти к реальности становления;

— в младоэмигрантском дискурсе понятие «внутренний» человек связывалось с творчеством А. Жида как интерпретатора Достоевского и с творчеством самого Достоевского;

— повесть «Мальчики и девочки» И. Болдырева и «Роман с кокаином» М. Агеева обнаруживают связь с романом «Подросток», которая определяет логику построения образа героя-подростка и интерпретацию ключевых «идей» пореволюционного времени;

— в прозе В. Варшавского межвоенных десятилетий и Ю. Фельзена 1926–1930 годов выражены две ключевые концепции памяти литературы «младшего» поколения эмиграции; они могут быть обозначены соответственно как «рассеянная» память и аналитическая память о настоящем.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использовать полученные результаты при разработке курсов по истории новейшей русской литературы, истории зарубежной литературы, творчеству «младшего» поколения писателей-эмигрантов, поэтике памяти.

Апробация работы. Основные положения диссертации обсуждались на заседаниях Отдела взаимосвязей русской и зарубежных литератур (ИРЛИ РАН). Результаты и выводы исследования изложены в докладах, прочитанных на следующих научных конференциях: XXXIX Международные чтения «Достоевский и мировая культура» (Санкт-Петербург, 2014), XXX Международные Старорусские чтения "Достоевский и современность"» (Старая Русса, 2015), XIII и XIV международная летняя школа по русской литературе «Русская литература: история, текстология, источниковедение, комментарий» (Санкт-Петербург–Цвелодубово, 2016, 2017), а также в рамках исследовательского семинара «Компаративные исследования: проблемы и перспективы» (ИРЛИ РАН, 2015) и научно-популярного семинара «Русское зарубежье: неизвестные страницы» (Москва, Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2016), в статьях в журнале «Русская литература», «Ежегоднике Дома русского зарубежья», альманахе «Достоевский и мировая культура» и др.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. Общий объем работы составляет 294 страницы, из которых 32 страницы занимает список использованной литературы (428 единиц).

Глава 1. Память в структуре русского зарубежья: между индивидуальным и коллективным

Центральное положение категории памяти в культуре русской эмиграции первой волны основывается уже на катастрофическом опыте изгнания. Историю русского зарубежья невозможно рассказать без описания разнообразных, спровоцированных эмиграцией форм присутствия памяти, среди которых присущий беженской жизни устойчивый комплекс ностальгии, установление памятных дат и мемориалов, обостренное чувство традиции (в первую очередь — традиции русской классической литературы), консервативная политика в отношении дореволюционных орфографических и стилистических норм, культивирование национального самосознания, отказ от культурной ассимиляции, и многое другое. Пользуясь словарем французского историка П. Нора, можно сказать, что русские изгнанники сделали из дореволюционной России настоящее место памяти (*lieux de mémoire*), идеальный локус, в личных воспоминаниях приобретающий сакральные черты.¹ «Наравне с другим молитвенным словом — "родина" — призыв к памяти звучал едва ли не с каждой страницы обильной русской зарубежной публицистики и художественной литературы»,² пишет один из первых отечественных историков русской эмиграции. Связь главных означающих эмигрантского дискурса — памяти и родины — породила идею долженствования памяти, которая прокламировалась в эмигрантской словесности, обсуждалась на прениях, становилась предметом полемики.³ Долг памяти предполагал письменное закрепление личного свидетельства: воспоминания ли это литератора об эпохе стремительно уходящего в прошлое Серебряного века

¹ Ср. у А. Гольдштейна: «Эмиграция — родная сестра отпущенной на свободу памяти, которая всюду насаждает свои пассеистские мемориальные комплексы» (*Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом*. М., 1997. С. 397).

² *Костиков А. Не будем проклипать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции)*. М., 1990. С. 5.

³ Вот лишь несколько эмблематических фигур, обозначающих эмигрантский долг: доклад И. А. Бунина «Миссия русской эмиграции» (1924), статья З. Н. Гиппиус (под псевдонимом А. Крайний) «Полет в Европу» (1924), строчка «Я не в изгнание, я — в послание» из «Лирической поэмы» (1924–1926) Н. Н. Берберовой, превращенная Гиппиус в емкую формулу «Мы не в изгнании, мы — в послании», и т. п.

(например, «Живые лица» З. Н. Гиппиус), или белого офицера о Гражданской войне (например, «На внутреннем фронте» П. Н. Краснова).

Основатель берлинского альманаха «Архив русской революции» И. В. Гессен утверждал:

Задача заключается в том, чтобы сохранить письменный след развертывающихся перед нами трагических событий <...> если сейчас не записать всего, чему каждый свидетелем был <...> то многое из фактических данных пропадет бесследно, и такой недостаток может безнадежно затруднить раскрытие истинного смысла переживаемого нами величайшего исторического перелома <...> долг каждого <...> по свежей памяти — занести на бумагу свои воспоминания и впечатления, не задумываясь над формой и способом изложения.¹

Требование личного свидетельства как формы соучастия в борьбе с возрастающей, по ощущениям эмигрантов, энтропией, превратил русское общество за рубежом в своеобразный одушевленный архив: живая память зачастую подменялась установлением памятников, то есть процессом коммеморации.² Поток мемуаров вызвал известную ироническую зарисовку Н. А. Тэффи, открывающую «Городок» (1927).³ Идея о связи памяти и письма в свете эмигрантского долженствования созвучна появившимся в 1920-е годы в

¹ Гессен И. В. Задачи Архива // Архив русской революции. Берлин, 1921. Т. 1. С. 6–7.

² Одним из характерных примеров коммеморации можно считать празднование столетнего юбилея со дня смерти А. С. Пушкина, устроенного в Париже с невероятной помпезностью (*Раев М.* Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939. М., 1994. С. 121–123), однако имя Пушкина было лишь предлогом для демонстрации русского единства и «русской идеи», что вызвало скептические сопоставления празднования юбилея Пушкина в Париже и в советской Москве. В. Ф. Ходасевич, один из главных пушкинистов русского зарубежья, как известно, демонстративно предпочел не участвовать в лицемерном, на его взгляд, празднике: «...ни в каких заседаниях, собраниях, концертах, ни в каких "пушкинских" номерах газет и журналов не участвую — ибо нет моих сил преодолеть отвращение к эмигрантской пошлятине, разведенной вокруг Пушкина» (письмо Альфреду Бему, 4 февраля 1937 г.; Цит. по: *Толстой И.* Ненужный Пушкин. История одного письма Владислава Ходасевича [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rulife.ru/old/mode/article/442/>. Дата обращения: 20.07.2015).

³ «Женщины шили друг другу платья и делали шляпки. Мужчины делали друг у друга долги. Кроме мужчин и женщин население городишки состояло из министров и генералов. Из них только малая часть занималась извозом — большая преимущественно долгами и мемуарами. Мемуары писались для возвеличения собственного имени и для посрамления сподвижников. Разница между мемуарами заключалась в том, что одни писались от руки, другие на пишущей машинке» (*Тэффи Н. А.* Городок // Тэффи Н. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М., 2011. С. 187).

сочинениях французского психолога П. Жане идее о связи между памятью (*mémoire*) и рассказом (*narration*).¹ Процесс запоминания на высшем уровне психической деятельности, считал ученый, должен быть завершен презентацией, рассказом о событии. Необходимость письменной фиксации дореволюционного и пореволюционного прошлого поддерживалась еще специфическим положением русской литературы. По мнению О. Р. Демидовой, в основании эмигрантского литературного быта лежала тесная взаимосвязь этоса и эстетизма, и русская литература (ее прошлое, настоящее и будущее) наделялась статусом спасительного метафизического исхода, была для эмигранта Другим: «деятельность-ради-ДРУГОГО объективно, пусть и далеко не всегда осознанно, сводилась к поискам Смысла (Слова) в условиях экзистенциальной катастрофы и потери Дома и имела результатом обогащение привычных явлений новыми смыслами».² Весомая часть тем, циркулировавших в эмигрантской периодике, касалась вопросов литературной смены, продуктивности творчества в изгнании, верности сложившимся в литературе традициям и т. п. Долг памяти мог персонифицироваться в личности конкретных писателей; это справедливо в отношении прежде всего Ф. М. Достоевского, который для многих деятелей эмиграции стал, говоря словами Н. А. Бердяева, «духовной родиной»,³ и А. С. Пушкина, чью «гениальность» многие русские эмигранты считали себя обязанными донести до мировой культуры:

Со времени исторической речи Достоевского о Пушкине русская критическая мысль много сделала из завещанного ей. Но остался невыполненным еще один завет, который лежит на нашем поколении и едва ли не на нас — русской эмиграции. Я имею в виду приобщение Запада к постижению гениальности Пушкина.⁴

¹ Прежде всего в лекциях, прочитанных в Коллеж де Франс в 1927–1928 годах: *Janet P. L'évolution de la mémoire et la notion du temps*. Paris, 2006.

² *Демидова О. Р. Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья*. СПб., 2003. С. 57.

³ *Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского*. Прага, 1923. С. 1.

⁴ *Бем А. Л. Культ Пушкина и колеблющие треножник // Руль. 18 июня 1931. № 3208. С. 2.*

Наряду с долженствованием памяти, выражающемся в конкретных социальных действиях по коммеморации, активной также была мифогенетическая функция памяти, находящая свое основание в противопоставлении «памяти» и «воспоминания», за которым угадывалось более обобщенное противопоставление «вечного» и «временного». Общая всем духовным наследникам религиозно-философского ренессанса рубежа XIX–XX веков мысль о преимуществе памяти (вечного) над воспоминаниями (преходящим, временным) применительно к ситуации эмиграции последовательно проводил Ф. А. Степун. Особенно характерно, что в очередной раз она появляется в контексте спора о молодой эмигрантской литературе. В статье 1935 года Степун полемизирует с позицией журнала «Числа», молодые участники которого, по мнению философа, были поработаны «кругом своих личных воспоминаний <...> о какой-нибудь иной своей лирической березке», в ущерб памяти о России:

Разницу памяти и воспоминаний, о которой я уже не раз писал, я считаю верховным догматом всякого эмигрантского мирозерцания. Раскрывать историософский и культурно-политический смысл этого догмата я сейчас не могу и не буду. Скажу только вкратце, что воспоминания всегда направлены на свое и прошлое. Они корыстны и реакционны. Их порочность в неискоренимой склонности связывать вечность всякого явления с его постоянно отмирающей формой. В отличие от них память всегда направлена на всеобщее и вечное. Она бескорыстна и пророчественна. Ее благодатный дар в ощущении прошлого, настоящего и будущего, как триликой, но единой вечности. Воспоминаниям мало помнить о прошлом. Они хотят им жить и этим желанием отрезают себе пути к настоящему и будущему. Память же о прошлом хочет лишь помнить. Не собираясь его воскрешать, она легко и свободно связывает *его* вечность с вечностью настоящего и будущего. Воспоминания — лирический тлен; память — онтологическая нетленность.¹

Свою концепцию памяти Степун во многом ориентировал на учение В. С. Соловьева о всеединстве и на символистскую трактовку припоминания как возвращения к платонической Прапамяти.² Эмигранты, на его взгляд, должны

¹ Степун Ф. А. Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый град. 1935. №10. С. 19.

² О концепции памяти в мемуарах Степуна в контексте концепций Андрея Белого и Вяч. Иванова см.: Сегал Н. Андрей Белый и Федор Степун: память и воспоминание // Toronto Slavic Quarterly. 2012. № 42. С. 75–152.

были освободиться от оков *эмигрантщины*,¹ чтобы, храня верность памяти России, разгадывать закономерности ее катастроф и продолжать ее традиции.

Не в последнюю очередь с этим высказыванием Степуна (о памяти и воспоминании) полемизировал В. С. Варшавский, вступая в разгоревшуюся в печати дискуссию о «молодой» эмигрантской литературе. Говоря о двойственности бытия «эмигрантского молодого человека» (социальная поверхность его повседневных связей абсолютно, по мнению писателя, не имеет точек соприкосновения с его действительной личностью), Варшавский настаивает на том, что «старшие» писатели защищены от этой опасности наличием спасительной памяти:

От этого давящего чувства отверженности эмигранты старших поколений защищены тем, что их как бы «экстерриториальная» душа идеально продолжает еще жить в том обществе, которое существовало в России до революции, и чем горше их теперешняя жизнь изгнанников, тем более волшебными и пленительными красками расцветают в их воображении и памяти образы той бывшей «настоящей» жизни, в которой они были «высочествами и величествами». Сколько эмигрантских книг вдохновлено воскресающими видениями счастья и славы того времени! Но у человека тех средних поколений, к которым принадлежит большинство «молодых» писателей, нет даже этих воспоминаний. Даже идеально он не находится ни в каком обществе.²

Наделяя «старших» эмигрантов «экстерриториальной» душой, то есть душой, способной сколь угодно часто возвращаться к покинутому времени и пространству в воображении, свое же поколение выставляя как переместившихся полностью,³ Варшавский косвенно отвечает Степуну, фактически отказываясь от

¹ Противопоставление эмиграции и «эмигрантщины» Степун раскрывает в Очерке № 3 «Мыслей о России»: *Степун Ф. А.* Мысли о России. III // Современные записки. 1923. Кн. XVII. С. 351–376. См., например: «Эмигрант — это человек, в котором ощущение причиненного ему революцией непоправимого зла и незалечимого страдания окончательно выжрало ощущение самодовлеющего бытия как революции, так и России. Это человек, потерявший возможность ясного различения в своем внутреннем опыте революции, как своей биографии, от революции, как главы русской истории. Это человек, схвативший насморк на космическом сквозняке революции и теперь отрицающий Божий космос во имя своего насморка» (Там же. С. 366).

² *Варшавский В. С.* О прозе «младших» эмигрантских писателей // Варшавский В. С. Ожидание. Проза. Эссе. Литературная критика. М., 2016. С. 352.

³ Вопреки этому ясному противопоставлению Варшавского нередко исследователи рассматривают «экстерриториальность» как автохарактеристику «незамеченного поколения», еще и путая «экстерриториальность» и скорее антагонистическую ей делезианскую «детерриторизацию» (*Земсков В. Б.* Писатели цивилизационного «промежутка»: Газданов,

платонизма последнего. «Онтологической нетленности» памяти и ее способности сочетать три времени в «триликой, но единой вечности» противопоставлен тезис Варшавского о том, что «даже идеально он не находится ни в каком обществе»; онтология поставлена под сомнение в пользу проблематизации «своего места» в мире.¹ Крайним проявлением мифогенетической функции памяти в прозе эмиграции становится снятие исторического времени в пользу вечности, времени мифа или предания, конденсация мотивов ностальгии, лирической тоски о прошлом, панорамное изображение ушедшей русской жизни. Созданием или включением в свое творчество памяти-мифа так или иначе занят И. С. Шмелев в «Лете Господнем» (1927–1948), И. А. Бунин в рассказе «Далекое» (1922), романе «Жизнь Арсеньева» (1927–1938), А. М. Ремизов во «Взвихрённой Руси» (1927), Б. К. Зайцев в «Путешествии Глеба» (1937–1953), в этом ряду могут встать «Другие берега» (1954) В. В. Набокова, и многие тексты этих же или других авторов, творящих в эмиграции. Несмотря на существенные различия перечисленных произведений, их объединяет особая философия памяти, в основании которой лежит убежденность в способности памяти властвовать над временем: «Времени нет. — Убежденно пишет Зайцев в «Далеком» (1965). — Пока жив человек и не потускнел еще окончательно его мозг, бывшее полвека назад столь же живо, а то и живее вчерашнего».² Симптоматично, что связь между памятью и письмом чрезвычайно важна не только для свидетелей революции и Гражданской войны (предисловие Гессена к «Архиву русской революции»), но также и для писателей, создающих мифопоэтический образ прошлого. Ко всему творчеству «старшего» поколения эмиграции, в чьих произведениях наблюдается сознательная переработка собственного и коллективного прошлого, могло бы подойти в качестве эпиграфа начало «Жизни Арсеньева» Бунина: «Вещи и дела,

Набоков и другие // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005. С. 8–9).

¹ О проблемном комплексе «своего места» в эмигрантской поэтике и самосознании см.: Васильева М. А. Категория места в эмигрантском сознании: пример В. Варшавского // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 4 (157). С. 8–25.

² Зайцев Б. К. Далекое // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 6 (доп.). М., 1999. С. 256.

аще не написанныи бывают, тмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написанныи же яко одушевленнии...».¹

Для многих молодых эмигрантов, подчеркивающих катастрофичность межвоенных десятилетий, любое обращение к памяти было связано с переживанием разрыва времени, сталкивалось с невозможностью, говоря стихами Г. Иванова, «Соединить в сознании одном / Прекрасного разрозненные части».²

Молодые эмигранты чувствовали нарушение самого механизма воспоминания (ярче всего это выразилось в прозе Варшавского). Парадокс заключается в том, что представители «младшего» поколения писателей-эмигрантов, считающие, что «наше поколение <...> не может утешить себя даже прошлым: у нас нет прошлого»,³ с неизменностью обращались в творчестве 1920–1930-х годов к теме памяти и форме воспоминания. Их межуточное положение между памятью и забвением можно было бы описать строчками главного вдохновителя мировоззрения «русского Монпарнаса» Г. В. Адамовича из стихотворения 1928 года о революционном Петрограде: «Десять лет прошло, и мы не в силах / Этого ни вспомнить, ни забыть».⁴

Не имеющие «прошлого» и не в силах вспомнить, эмигрантские «подростки» обращались к непосредственному эмигрантскому настоящему, писали по свежим следам событий. В центре интереса русских монпарнасцев ценность сиюминутного и личного свидетельства об особом опыте «человека 30-х годов». Результатом всматривания в собственное беспамятство, описанного в

¹ Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. Юность // Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 1988. С. 7. Как указывают в комментариях к роману, эта начинающая роман фраза является чуть измененной цитатой из поморского проповедника Ивана Филиппова (*Бабореко А. К. Комментарии // Там же. С. 599*).

² Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1993. С. 258. Ср., например, характерное высказывание Ю. Фельзена: «Сейчас еще выступают отдельные довоенные писатели, порой по заслугам прославленные, и пишут они ничуть не хуже, чем прежде, но они слишком уж не переменились, а мы перемену ощущаем — и не только от войны и революции — а какую-то огромную перемену вообще» (*Фельзен Ю. О литературной молодежи // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. С. 213.*).

³ Алферов Ан. Эмигрантские будни. (Доклад, прочитанный в «Зеленой Лампе») // Числа. 1933. № 9. С. 200.

⁴ Адамович Г. В. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 1: Стихи, проза, переводы. М., 2015. С. 77.

«Любви второй» и «Портативном бессмертии» В. Яновского, короткой прозе В. Варшавского, иллюминативных текстах Г. Газданова, где «внутреннее» путешествие с неизменностью противопоставляется существованию на поверхности жизни, «неопрустианском проекте» на границе «двух судеб» Ю. Фельзена, должно было, вероятно, стать то, что в письме к З. Гиппиус Г. Адамович назвал попыткой «подышать горным воздухом одиночества», что и будет «настоящая "миссия русской эмиграции"». «Ведь будто на необитаемом острове — человек, Бог и природа. Никакой цели и даже — оправдания».¹

Варшавский в одном из поколенческих манифестов описывает это внезапное откровение «беспамятного» молодого эмигрантского человека следующим образом:

...часто казалось, что в минуту рассеянности, в ту минуту остановки жизни, когда человек, вдруг, как бы очнувшись от задумчивости, с удивлением смотрит вокруг себя и видит все как бы в первый раз, такой эмигрантский молодой человек внезапно, со страхом должен почувствовать, что он не помнит, не знает, где он находится, что у него не было настоящей жизни, что жизнь прошла мимо него, что он оторван от тела своего народа и не находится ни в каком мире и ни в каком месте.²

Распространение идеи памяти в прозе художников «младшего» поколения было обусловлено в первую очередь желанием вернуться в жизнь «своего народа», вспомнить что-то неясно забытое, потому «младшие» эмигранты не могли вполне удовлетвориться ни представлением о памяти как о всеобщем долге, ни успокоиться в создании мифопоэтических картин прошлого, для них память-воспоминание была прежде всего особым механизмом и следствием

¹ Письма Г. В. Адамовича к З. Н. Гиппиус. 1925–1931 / Подготовка текста, вступительная статья и комментарии Н. А. Богомолова // Диаспора: Новые материалы. Вып. 3. СПб., 2002. С. 505. Дублетом к отрывку из этого письма является схожее описание специфики самосознания младоэмигрантов в книге Адамовича «Одиночество и свобода»: «Еще сильнее, чем старшими, владело молодежью чувство, что жизнь им дана только раз, и что в навязанном им, выпавшем им в удел одиночестве, если уж все равно практические успехи недостижимы, если их существование — не движение, а затянувшаяся остановка, должны они по крайней мере взглянуть судьбе прямо в глаза: кто мы? откуда? куда? что мы делаем на земле? по чьей воле или по чьей слепой и жестокой прихоти брошены мы в мир?» (Адамович Г. В. Одиночество и свобода // Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 25).

² Варшавский В. С. Несколько рассуждений об Андрэ Жидэ и эмигрантском молодом человеке // Варшавский В. С. Ожидание: проза, эссе, литературная критика. М., 2016. С. 339.

разрыва. Такую память в противоположность памяти-долгу и памяти-мифу можно назвать памятью-метанойей, подразумевая под этим воспоминание, выражающее или подготавливающее «перемену ума».

1.1. Жанровые и повествовательные доминанты «молодой» эмигрантской литературы

На уровне поэтики прозы русского зарубежья главным выразителем интенсификации «литературы памяти» можно считать актуализацию мемуарно-автобиографических жанров.¹ Научные исследования мемуара, инициированные бумом 1950–1980-х годов, неизменно обращаются к феномену широкого распространения автодокументальной словесности в жанровой системе русского зарубежья.² Среди причин выдвижения мемуарной литературы в центр историко-литературного процесса эмиграции — необходимость сохранить память об ушедших событиях и реалиях, единственными и уникальными хранителями которых чувствовали себя эмигранты, а также создание «эмигрантского мифа»,

¹ Подобная точка зрения была распространена уже в первое десятилетие эмиграции, ср.: «русская эмигрантская литература есть по преимуществу литература мемуаров и человеческих документов. Пережитое слишком близко нам. Пока мы можем только накапливать тот документальный материал, по которому будущие историки и писатели создадут правдивую и проникновенную картину нашей эпохи» (*Арцыбашев М. П.* Черемуха (записки писателя). Варшава, 1927. Цит. по: *Арцыбашев М. П.* Записки писателя // Литература русского зарубежья. Антология: В 6 т. Т. 2. М., 1991. С. 433).

² *Гаретто Э.* Мемуары и тема памяти в литературе Русского Зарубежья // Блоковский сборник. XIII. Тарту, 1996. С. 101–109; *Кириллова Е. Л.* Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации (На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2004; *Пискунов В. М.* Чистый ритм Мнемозины. М., 2005; *Кузнецова А. А.* Идею и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской литературной эмиграции (Н. Берберова, И. Одоевцева, В. Яновский): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005; *Воронова Е. В.* Мифология повседневности в культуре русской эмиграции 1917–1939 гг.: (На материале мемуаристики): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Киров, 2007.; *Местергази Е. Г.* Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): Автореферат дисс. ... докт. филол. наук. М., 2008; *Культура русской диаспоры. Эмиграция и мемуары.* Таллинн, 2009; *Мемуары в культуре русского зарубежья.* М., 2010; *Кознова Н. Н.* Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2011.

становящегося выражением «самосознания диаспоры».¹ Между тем, специфика эмигрантской прозы в целом заключается в возможности распространить черты, свойственные автодокументальным жанрам, на бóльшую часть появляющихся в печати произведений. Отличительные признаки таких текстов как «Кукха. Розановы письма» А. М. Ремизова, «Юнкера» А. И. Куприна, «Времена» М. О. Осоргина выражаются в том числе в «установке на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности»,² автобиографичности, субъективности, ретроспективности, организации повествования посредством вспоминания. Распространение документального начала³ и автобиографических тенденций объединяло творчество как «старшего», так и «младшего» поколений эмиграции. Записные книжки, эпистолярный, дневники, беллетризованные биографии, мемуары, автобиографии, а также вымышленные автобиографии с периферии переместились в центр литературной жизни. Мемуар, одна из отличительных черт которого моделирование повествования вокруг оппозиции «тогда — теперь», идеально соответствовал задачам авторов «Живых лиц» и «Некрополя». Автобиографичность и тяготение к автобиографии, важные в прозаическом наследии Куприна и Бунина, Зайцева и Шмелева, Ремизова и Осоргина, стали значимым ответом на дискредитацию ценности отдельной человеческой личности в пореволюционное время.⁴ Повествование об истории становления сознания, создание авторского мифа, усиление лирического начала, смешение реалистических и модернистских тенденций — отличительные черты прозы

¹ Демидова О. Р. Мемуары как пространство экзистенции // Мемуары в культуре русского зарубежья. С. 23–33.

² Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 9.

³ Е. Г. Местергеци предлагает использовать данное словосочетание для отображения процесса тяготения литературы XX века к поэтике документа.

⁴ Исследование автобиографических романов авторов русского зарубежья с точки зрения представленной в них особой концепции личности является одним из самых востребованных сегодня направлений в изучении прозы эмиграции: Бронская Л. И. Русская идея в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин. Ставрополь, 2000; Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин. Ставрополь, 2001; Степанова Н. С., Н. З. Коковина, Е. А. Самохвалова. Антропологический дискурс категории памяти в автобиографических текстах конца XIX — первой половины XX века. Курск, 2012.

названных авторов эмигрантского периода. В творчестве русских монпарнасцев, в свою очередь, общая тенденция к мемуаризации литературы выразилась в создании специфического варианта литературы «человеческого документа». Жанр «человеческого документа», генетически восходящий к натурализму, творчеству Золя и братьев Гонкуров, к прототипическим «Дневникам» Марии Башкирцевой, за несколько десятилетий своего существования успевший несколько раз быть задействованным в разных историко-литературных контекстах,¹ в эмиграции первой волны стал структурообразующей чертой литературной программы «младшего» поколения. Приверженности русских монпарнасцев поэтике «человеческого документа» посвящена обширная полемика в литературной критике 1930-х годов, в которой одна сторона (Г. Адамович, Б. Поплавский, В. Варшавский, Л. Червинская и др.)² рассматривала эту особенность как неизбежное и продуктивное следствие опыта самосознания и самоописания нового человека в ситуации мировоззренческого кризиса, другая сторона (В. Ходасевич, Ю. Терапиано А. Бем, В. Набоков-Сириин и др.)³ видела в этом симптом разложения художественного сознания, который должен быть преодолен исключительно на путях искусства.⁴ Между тем, современные исследователи творчества русских монпарнасцев склонны критически прочитывать

¹ Наиболее авторитетным обзор истории понятия «человеческого документа» на сегодняшний день является монография Н. Яковлевой: *Яковлева Н. «Человеческий документ»: история одного понятия.* Helsinki, 2012.

² *Адамович Г.* Человеческий документ // Последние новости. 1933. 9 марта. № 4369. С. 3; *Поплавский Б. Ю.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма. М., 2009. С. 45–51; *Варшавский В. С.* О «герое» эмигрантской молодой литературы // Варшавский В. С. Ожидание. С. 342–349; *Червинская Л. П.* Ставров. «Без последствий». Париж 1933 // Числа. 1933. № 9. С. 229.

³ *Ходасевич В. Ф.* Автор, Герой, Поэт. // Круг. 1936. № 1. С. 167–171; *Бем А.* Письма о литературе: Вне жизни (Об альманахе «Круг»). Петрополис, 1936) // Меч. 1936. 20 сентября. № 38 (122). С. 3.

⁴ Мы специально не останавливаемся на хорошо исследованной полемике Ходасевича и Адамовича, см.: *Терапиано Ю.* Об одной литературной войне // Терапиано Ю. Литературная жизнь Парижа за полвека. СПб., 2014. С. 136–177; *Hagglund R.* The Adamovič—Hodasevič polemics // *Slavic and East European Journal.* 1976. Vol. 20. № 3. P. 239–252; Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) / Вступит. статья О. А. Коростелева; Публ. и коммент. С. Р. Федякина // *Российский литературоведческий журнал.* 1994. № 4. С. 204–250; *Демидова О. Р.* Метаморфозы в изгнании. С. 172–182.

манифестации «младшими» писателями поэтики документа, обнаруживая в их творчестве нарочитое синтезирование автобиографичности и фикциональности. Декларирование антилитературности как константной черты поэтики «человеческого документа», по мнению таких исследователей как Л. Ливак и И. Каспэ, утверждало новую форму литературности и узаконивало набор приемов (исповедальность, повествование от «я», включение в произведение дневников, писем, записных книжек и т. п.), «непроявленная» природа которых позволяла младоэмигрантам свободно чувствовать себя в полемике с литературными «отцами» и совмещать в своих текстах вымысел и документ.¹ М. Рубинс и А. Морар на примере творчества С. Шаршуна, Г. Газданова и других представителей «младшего» поколения эмиграции предлагают прочитывать «человеческие документы» монпарнасцев на фоне современных разработок теории *autofiction*, «самопридумывания» или автофикциональности.² Как для жанра «человеческого документа», так и для жанров автобиографии и автофикшна воспоминание является ключевым приемом. В связи с этим рассмотрим, какой именно опыт желали документировать русские монпарнасцы, опираясь на свою память, и каким образом они синтезировали в своем творчестве автобиографические и автофикциональные черты.

1.1.1. Память или воспоминание: между вымыслом и документом

Тема «человеческого документа» в эмигрантской литературе первой волны являлась одним из главных предметов полемики между Г. Адамовичем и В. Ходасевичем (по поводу стихов Л. Червинской, стихов и прозы Е. Бакуниной, творчества С. Шаршуна и др.) и получала развитие на фоне активной

¹ Livak L. How It Was Done in Paris. P. 14–45, 135–164; Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 124–161.

² Рубинс М. «Человеческий документ» или литературная пародия: сюжеты русской классики в «Ночных дорогах» Гайто Газданова // Новый журнал. 2006. № 243. С. 240–259; Рубинс М. Жанр человеческого документа в русско-парижской прозе 1930-х годов // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы). Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 28–38; Морар А. Между автобиографией и вымыслом: творчество Сергея Шаршуна как опыт самопридумывания или автофикциональности // Мемуары в культуре русского зарубежья. С. 131–138.

перегруппировки литературного пространства, инициированной начинаниями «молодых» русско-парижских эмигрантов: журналом «Числа» (1930–1934), «Встречами» (1934) и «Кругом» (1936–1938). В концепции Демидовой о принципах устройства литературного быта русского зарубежья (в основе почти каждого значимого процесса могут быть прослежены эстетические компенсации этических противоречий), «человеческий документ» являлся одной из возможных литературных форм, которую выбирал изгнанник, наряду с эстетизацией прошлого, спасающей от нелюбимого настоящего, советской «жизнеутверждающей литературой» и «прекрасной ясностью» классической традиции.¹ Во многом, становление документа, более полемически, нежели фактически выражаемое, было построено в соответствии с типичной «эстетикой противопоставления» (Ю. М. Лотман). «Младшее» поколение писателей-эмигрантов, в особенности русские монпарнасцы именно в документальной словесности видели возможность избежать «лжи» литературы, которой, по их мнению, были охвачены сочинения «старших», поэтому культивировали формы дневника, исповеди, письма, записной книжки, черновика и т. п. В монографической работе Н. Яковлевой, посвященной истории понятия «человеческий документ», восстанавливаются контексты использования и рецепции данного концепта, начиная со времени становления *document humain* в дискурсе французских натуралистов и заканчивая русской эмигрантской литературой, анализу которой в данном аспекте посвящена треть книги (и по направлению к которой и выстраивается работа исследовательницы). За время своего существования, «человеческий документ», как показывает Яковлева, наделялся то положительными, то отрицательными качествами, менялся спектр его отличительных признаков, что характерно для данного понятия, само существование которого обусловлено высокой валентностью. «Продолжая так или иначе сохраняться в языке, "человеческий документ" утратил, однако, определенное значение, постепенно превратившись в общее место, расхожее

¹ Демидова О. Р. Метаморфозы в изгнании. С. 54–65.

выражение с размытым и ускользающим смыслом»,¹ что и вызвало необходимость обратиться к его истокам. К концу XIX века с «человеческим документом» связывались следующие литературные явления:

— идущие от позитивистски окрашенного натурализма фактографирование реальности,² декларируемая антификциональность (писатель — только собиратель, «монтажер»), установка на «достоверность», противопоставление «мертвого» «архива» и «живого» свидетельства;

— идущие от разночинной литературы (в рамках которой складывалась полемика с «документами» Золя) культивирование черновика, «сырость», необработанность и объективность свидетельств, описание «маленького человека»;

— «дневниковое» документирование братьев Гонкур, актуализирующее жанры исповеди и записной книжки, ярко выраженную авторефлексивность в передаче мельчайших изменений душевно-духовного состояния («Дневники» Марии Башкирцевой);

— «искреннее» описание психопатологий современного человека, «больной души» эпохи «упадка» и «разложения», уже независимо от натуралистической теории».³

В первые два десятилетия XX века в русской публицистике и литературе можно наблюдать спорадически возникающие отсылки к понятию «человеческий документ», наметившие изменения в общей семантике. Во-первых, противопоставление «правдивого» и «достоверного» «человеческого документа» «вымыслу» становилось частью все нарастающего антилитературного пафоса предвоенного времени. Во-вторых, с «человеческим документом» оказался связан

¹ Яковлева Н. «Человеческий документ». С. 5.

² Эмблемой «человеческого документа» становится фотография, которая способна активизировать память писателя и не дает ему отойти от «натуры», И. Ясинский писал о Э. Золя: «В последнее время, желая быть наиболее точным к подробностям, он снимал с описываемых местностей фотографические снимки для стереоскопа и во время писания разглядывает их через стереоскоп, оживляя таким образом свою память. Так он написал свои двадцать романов знаменитой серии» (*Ясинский И.* Краткие биографические сведения об Эмиле Золя // Золя Э. Карьера Ругонов. СПб., 1895. С. IX; Цит. по: Яковлева Н. «Человеческий документ». С. 24).

³ Там же. С. 67.

в русской литературе 1900-10-х годов «эпический образ "кровавого письма"»,¹ в рамках которого «искусство» отодвигалось на второй план. Наконец, в предвоенное время жанр «человеческого документа» стал восприниматься как адекватная форма для поколенческого высказывания нового «молодого человека», героя-подростка, «имморалиста», «одинокого» и усталого от жизни нового человека «подполья» (мотивы произведений Достоевского в таких исповедях играли главенствующую роль). Последним аккордом в становлении полисемантической «человеческого документа» можно считать его утверждение в качестве особой формы письма. Контексты, в которые уже входил данный концепт, обретали в творчестве таких писателей как Достоевский и Розанов, свое основание и оправдание. В пору публикации и распространения «Уединенного» и «Опавших листьев» «"обнажение", как некогда "анатомирование" или "коллекционирование", стало синонимом процесса письма, а "интимность", "рукописность" и "цинизм" заняли место главных характеристик в описаниях "человеческого документа"».²

В литературе русского зарубежья «человеческий документ» играл, с одной стороны, роль исторического «правдивого» свидетельства (проект «Архив русской революции», «Дети эмиграции» и т. п.), с другой стороны, оформлялся в качестве новой (анти)литературной эстетики («парижская нота», «русский Монпарнас»). Яковлева показывает, как, став частью литературной программы «молодых», понятие «человеческий документ» соединило в себе уже отстоявшиеся в «памяти жанра» (М. М. Бахтин) смыслы, вроде функциональной связи с темой «конца искусства» или способности портретировать образ героя «нашего времени», и превратилось в литературный штамп. Яковлева солидаризуется с мнением Ливака, согласно которому превращение «человеческого документа» в востребованную литературную стратегию подготовило и обозначило гибель этого жанрового образования. Ливак

¹ Там же. С. 101.

² Там же. С. 109.

рассматривает изживание «человеческого документа» на примере квази-непосредственного «Распада атома» Г. Иванова.¹

Вместе с тем важно отметить, что

...человеческий документ в том виде, в каком он актуализировался в эмигрантской прозе 1930-х годов, сформировался под влиянием самых разнообразных факторов как эстетического, так и историко-социального характера: франко-русской традиции физиологического и натуралистического письма, экзистенциального кризиса послевоенных десятилетий, риторики «потерянного поколения», раннесоветской «литературы факта», Дада, сюрреализма, осознания эмигрантами собственной маргинальности.²

Можно добавить к приведенному списку также творчество Ф. М. Достоевского и В. В. Розанова, М. Пруста, Д. Джойса и, в особенности, Л.-Ф. Селина, ставшего для младоэмигрантов эмблемой «человеческого документа» современности.³ Такое расширение контекста не могло не повлечь за собой изменения самого понятия «документ». Что же «документируют» «младшие» писатели-эмигранты? В диалогии Поплавского, как и в его дневниках, читатель постоянно сталкивается с явлениями визионерского опыта, скорописью мистического переживания. В прозе Шаршуна фантастические мотивы пронизывают «документальные» записи о жизни на Монпарнасе. Главный герой первого рассказа Варшавского, в котором с жанровой необходимостью появляется дневник героя, в одной из записей которого «что-то украдено у Розанова» (*ШШФВ*, с. 318),⁴ желает правдиво передать «реальный» опыт встреч двух реальностей: Парижа 1920-х годов и средневекового Парижа Франсуа

¹ *Livak L.* How It Was Done in Paris. P. 153–164.

² *Рубинс М.* Жанр человеческого документа в русско-парижской прозе 1930-х годов. С. 34.

³ *Адамович Г.* Путешествие вглубь ночи // Последние новости. 1933. 27 апреля. № 4418. С. 3; *Кельберин Л.* L. F. Celine. Voyage au bout de la nuit. // Числа. 1933. № 9. С. 223–224; *Терапиано Ю.* Путешествие вглубь ночи // Числа. 1934. № 10. С. 210–211; *Livak L.* How It Was Done in Paris. P. 135–142; *Красавченко Т. Н.* Л.-Ф. Селин и русские писатели-младоэмигранты первой волны (В. Набоков, Г. Газданов, В. Яновский и др.) // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 180–200; *Яковлева Н.* «Человеческий документ». С. 166–168; *Рубинс М.* Русский Монпарнас. С. 35–39.

⁴ *Варшавский В. С.* Шум шагов Франсуа Виллона // Варшавский В. С. Ожидание: проза, эссе, литературная критика. М., 2016. С. 318. Здесь и далее ссылки на это издания даются в тексте сокращенно: *ШШФВ*, с указанием номера страницы.

Вийона. Во многих произведениях Газданова мы сталкиваемся с героем, мучимым странным, не поддающимся рационализации внутренним событием («Фонари», «Третья жизнь», «Водопад», «Воспоминание»). Уже этих пока неразвернутых примеров достаточно, чтобы наше представление о том, что для младоэмигрантов было предметом «документирования», усложнилось.

Несмотря на декларированный отказ от вымысла, монпарнасская проза обнажала несовершенство не только литературных, но и документальных клише. В творчестве Ю. Фельзена, как убедительно демонстрирует Ливак, происходил постепенный отход от прямой реализации литературной программы Адамовича.¹ В рассказе Варшавского «Из записок бесстыдного молодого человека» безымянный герой-повествователь пытается подробно описать один день из своей жизни, однако обнаруживает, что сама по себе запись совершенно не способна воспроизвести происходящее. Неадекватность наивного «документирования» жизненному переживанию демонстрирует небольшой рассказ А. Гингера «Вечер на вокзале». Рассказ написан от лица «игрока, писателя и эмигранта»,² перед прибытием поезда коротающего вечер в зале ожидания. Рассматривая окружающих и чувствуя нагнетающийся «литературный воздух», герой замечает у одного из молодых солдат дневниковую рукопись и добивается возможности с ней ознакомиться.

В тетради было чрезвычайно много дурного тона. — Описывает герой свои впечатления. — На первой странице была нарисована толстоногая китайка, со следующей подписью: «О, где вы, легкие ножки парижанок!». Я читал дневник, стараясь пропускать неинтересные места. Это был настоящий человеческий документ, как и все сочинения этого рода, интересный не столько содержанием, сколько личностью автора, проявляющейся помимо его воли. «Впечатления» были изложены почти сплошь при помощи общих мест, вроде: «зрители тесным кольцом окружали уличных акробатов». Эти общие места были так многочисленны и так удачны, что приходилось поражаться человеческой культуре, сделавшей возможным изъяснение мыслей и даже чувств без всякого личного усилия, без всякого языкового мышления. Но наиболее любопытной особенностью дневника было умение автора подмечать решительно все, кроме наиболее существенного. Факты и внешние формы были описаны крайне подробно, но души

¹ Ливак Л. «Роман с писателем» Юрия Фельзена // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. I. М., 2012. С. 24–27. См. также примечания Ливака к двухтомнику Фельзена.

² Заметим, как в ряду однородных дополнений слово «эмигрант» начинает обозначать, подобно «игроку» и «писателю», разновидность страсти или род деятельности.

людей и вещей отсутствовали, что, впрочем, могло быть поставлено в вину отчасти и молодости наблюдателя.¹

История солдата, которую повествователь Гингера пересказывает, помещается внутри случая из жизни самого героя. Композиционный прием «текста в тексте» подчеркивает неспособность «человеческого документа» передать происходящее и переносит эту неспособность на выдержанный в документальной стилистике рассказ самого Гингера. Повествующий герой понимает, что даже автоматизированный язык способен «литературно» передать любое событие («изъяснение мыслей и даже чувств без всякого личного усилия»), и подробная детализация внешней событийной канвы может создать иллюзию реальности. Языковая инерция придаст лоск «литературности» и безжизненности как художественному тексту, так и реальности в отсутствие «личного усилия». Таким образом, понимание жизнеспособности «документа» сосуществовало в сознании молодых эмигрантских авторов с необходимостью этот «документ» ввести в художественное, текстуальное пространство. На противопоставление «вымысла» и «документа» наложена извечная дихотомия «правды» и «правдоподобия».

Кризис художественного мышления являлся в целом одним из лейтмотивов межвоенных десятилетий. Симптоматичны уже названия работ влиятельных исследователей и критиков русского зарубежья: «Анти-искусство» (1924) П. П. Муратова, «Анти-культура» (1927) П. М. Бицилли, «Кризис воображения» (1927) К. В. Мочульского, «Разложение личности и внутренняя жизнь» (1930) Н. М. Бахтина, «Человек против писателя» (1937) В. В. Вейдле и его же знаменитое «Умирание искусства» (1937) и др.²

По мысли Вейдле, в послевоенное время место писателя стали заменять философы, идеологи, публицисты (отчего существенно изменился характер

¹ Гингер А. Вечер на вокзале // Числа. 1930. № 2–3. С. 78.

² Общие характерные положения этих и других текстов см. в статье: Федякин С. Р. Кризис художественного сознания и его отражение в критике русского зарубежья // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х годов. Часть 1. М., 2004. С. 8–33.

романа). Разрушение фикционального мышления оформилось окончательно с приходом в литературу М. Пруста и Д. Джойса, нанесших роману сокрушительный удар: «Пруст — отрицанием его формы, Джойс — навязыванием ему насильственной формулы».¹ Их исключительная победа в овладении разъятой материей вымысла уже не дается представителям следующего за ними поколения, многие из представителей которого буквально отказываются от вымысла в пользу «документа» и конкретно-исторического свидетельства, разрываясь между двумя вариантами устройства литературы: «то с человеком без искусства, хотя и способным к нему, хотя и страстно по нем тоскующим, то с искусством без человека — голой игрой все более отвлеченных, все более ускользающих от смысла форм».² Под «человеком без искусства» Вейдле имеет в виду прежде всего представителей послевоенного («потерянного») поколения: Р. Олдингтона, Р. Гревса, Э. Хемингуэя и, во Франции, М. Арлана, А. де Монтерлана, Дриё ля Рошеля и др. Ливак считает, что в дискурсе «молодых» предпочтение документа вымыслу объяснялось в том числе солидаризацией с мифологией «новой болезни века» (*un nouveau mal du siècle* М. Арлана), то есть представлением о том, что молодое поколение 1920-х годов, разочаровавшееся в «прекрасных» художественных формах прошлого и подвергнувшее подозрению ценностные ориентиры «отцов», переживает «кризис духа» (П. Валери) и занято поиском «самого важного», что сохранилось во всеобщей инфляции.³ Младоземигранты сознательно выстраивали и утверждали собственную литературную генеалогию, и тяготение к литературе «человеческого документа» было освящено авторитетом А. Жида, М. Пруста, Д. Джойса, Л.-Ф. Селина, и, в русской традиции, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, и, более, чем других, В. В. Розанова.⁴

¹ Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 14.

² Там же. С. 19

³ Livak L. How It Was Done in Paris. P. 23–28.

⁴ О подневных записях Розанова как особом «телесном автобиографическом письме» см.: Маликова М. Э. В. Набоков. Авто-био-графия. СПб., 2002. С. 182–191. О влиянии розановского стиля на «младшее» поколение см.: Федякин С. Р. «Розановское наследие» и явление «парижской ноты» // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 51–112.

Специфика «документальной» прозы молодых эмигрантских писателей в том, что понятия «документ», «событие» и «свидетель» существенно изменили свое значение, переместившись из сферы «внешнего» в сферу «внутреннего». Поплавский в статье 1930 года писал: «Существует только документ, только факт духовной жизни. Частное письмо, дневник и психоаналитическая стенограмма — наилучший способ его выражения. Мысль о зрителе порождает литературное кокетство. Хочется быть красивым и замечательным. Конец. Эстетика. Пошлость. Литературщина».¹

Отметим естественность контекстуальной связи «документа» и «факта духовной жизни». Слова, предполагающие объективность и обращенность вовне (документ, факт), ассоциируются здесь с явлениями внутреннего порядка. Более развернуто Поплавский вернется к понятию «документ» в № 4 «Чисел»:

Литература есть аспект жалости, ибо только жалость дает постигание трагического. Исчезновение человека. Таянье человека на солнце, долгое и мутное течение человека, впадение человека в море. Чистое становление. Время, собственно, единственный герой, всечасно умирающий. Отсюда огромная жалость и стремление все остановить, сохранить все, прижать все к сердцу. К чему здесь всякие выдумки? Действительно, «если дама в котиковом манто по Невскому не шла», то и нельзя об этом писать. С какой рожей можно соваться с выдумкой в искусство? Только документ. И разве святые и мистики выдумывали? Их ангелы и их путешествия в астральных мирах были для них абсолютной реальностью, как те черти хотя бы, за которыми гонялись с кочергами наши национальные алкоголики.²

В контексте данного рассуждения под «реальностью» понимается также и внутренний личный опыт откровения: следовательно, предметом изображения в прозе поколения, от лица которого говорит Поплавский, может стать (а чаще всего и становится) не внешний, а внутренний мир. В приведенном отрывке не только литература понимается как «аспект жалости», но и воспоминание о «всечасно умирающем» времени, оно предоставляет писателю возможность «все остановить, сохранить все, прижать все к сердцу». Вероятно, в этой цитате находит выражение одна из граней новых отношений со временем: ценится не

¹ Поплавский Б. Ю. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции. С. 47.

² Поплавский Б. Ю. По поводу... // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 78–79.

вечный, а уходящий мир, ценится не сохраняемое, а ушедшее и оплакиваемое. Последний тезис в приведенном фрагменте прямо указывает, что «документом» может являться также и иррациональный, мистический опыт, что существенно расширяет рамки описываемого события. Внутреннее событие («факт духовной жизни») требует, в свою очередь, обратиться к памяти-воспоминанию для внятного рассказа, что составляет главную тему многих произведений младоэмигрантов, к примеру, «Третьей жизни» (1932) Газданова.¹ Рассказчик «Третьей жизни» пытается передать в слове «новое знание» о настигшем его во время ночных прогулок по дождливому Парижу «последнем зрении», которое, позволяя ясно и отчетливо видеть вещи такими, какие они есть, указало на необходимость пересмотра всей предшествующей жизни и поставило героя перед отчаянием, внешние проявления которого могли быть восприняты, полагает рассказчик, как сумасшествие. Подобно повествователю «Записок сумасшедшего» Толстого, герой рассказа Газданова вследствие своего перехода в «третью жизнь» отбрасывает одну за другой все мечты о славе и богатстве, о власти над людьми, об умственном преуспевании и литературном успехе в пользу неотразимого видения, память о котором формирует ассоциативное и отстраненное письмо героя рассказа. Неотразимая память о «третьей жизни»,² образом которой становится женское лицо, одновременно указывающее на мотив и смерти и любви, подспудно несет в себе «стремление исчезнуть». Героя еще после первой «перемены ума», открывшей ему путь к «третьей жизни», посетило «медленное сладострастие исчезновения» — «исчезнуть совсем, как исчезают

¹ М. Н. Шабурова рассматривает «Третью жизнь» (1931), «Фонари» (1931) и «Счастье» (1932) в качестве микроцикла, в центре которого история инициации героя, которую исследователь предлагает интерпретировать в контексте масонства Газданова: *Шабурова М. Н.* Тема смерти в ранних рассказах Газданова // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 164–169.

² «Третья жизнь» в качестве своеобразного экзистенциального топоса встречается также в поэме С. Шаршуна «Долголиков»: «Мне суждено, или я погибну, но погибнуть нельзя — возврата в прошлое нет, значит, существует только будущее, если слишком насолил настоящему, а это как раз моя цель, мое стремление; только я хочу, предупреждая решительный жест Природы — сам, по собственному усмотрению, ежеминутно, в любой момент: смочь отправиться в третью жизнь, как на прогулку!» (*Шаршун С.* Долголиков (отрывки из романа) // Числа. 1930. № 1. С. 133).

воспоминания и сны».¹ Последняя перемена, которую ожидает герой, связана с забвением себя, с исчезновением своего «я»: «Не осталось ничего, кроме этого последнего путешествия, весь мир закрыт для меня, и есть только или эта страна, или вода, медленно заливающая легкие, и глубина океанского дна, и сотни лет, удаляющие меня от моей жизни, и уже умирающая, уже тускнеющая память о том, чем я был и что перестало существовать».²

Оркестрованная мотивами памяти и беспамятства, куда проникают также образы погруженной в дымку России (севера — Петербурга и юга — Осетии), история героя-повествователя будто бы соответствует ожиданиям, предъявляемым к «человеческому документу»: рассказ написан от первого лица, в повествователе угадываются черты самого Газданова и факты его биографии, сознание повествователя рефлексивно и сосредоточено на описании внутреннего мира, в рассказе сохраняется двусмысленность предмета описания (мистический ли это опыт или характерный для «человеческого документа» протокол «душевных недомоганий»), имплицитно в «Третьей жизни» заложено противопоставление «вымысла» (о своей литературной деятельности герой вспоминает так: «Раз начавшись, это продолжалось по инерции»)³ и «документа» («Раньше меня всегда мучила мысль, что я никому не могу рассказать обо всем, мою последнюю правду...»)⁴ Однако поскольку автор-повествователь пытается документировать события внутренней жизни, постольку он ставит перед собой уже художественные задачи, подобно той, что прустовский Рассказчик в последнем томе эпопеи формулирует так: «...я осознавал, что эту главную, единственную настоящую книгу крупному писателю не приходится сочинять в прямом смысле этого слова, потому что она существует уже в каждом из нас, он должен просто перевести ее. Долг и задача писателя сродни долгу и задаче переводчика».⁵

¹ Газданов Г. И. Третья жизнь // Газданов Г. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. Роман. Рассказы. Документальная проза. М., 2009. С. 371.

² Там же. С. 382.

³ Там же. С. 376.

⁴ Там же. С. 382.

⁵ Пруст М. Обретенное время / Пер. с фр. А. Н. Смирновой. СПб., 2007. С. 260.

Именно эту мысль Пруста как одну из структурообразующих для построения теории искусства использует монпарнасец В. Яновский, в 1960 году в альманахе «Мосты» опубликовавший статью «Пути искусства». Яновский, отталкиваясь от эстетических размышлений Л. Толстого, А. Бергсона и Пруста, приходит к выводу, что «основной темой искусства» современности стало «различие между очевидностью и действительностью».¹ То, что очевидно предстает человеку в ежедневном опыте, отмечено автоматизмом восприятия, «реалистическое» воссоздание реальности не приблизит к действительности ни автора, ни читателя. Задачей художника является своеобразное возвращение вещам и переживаниям их связи с творческим (жизненным) порывом (*élan vital* Бергсона), и потому Яновский предлагает в «Пути искусства» заменить реализм «трансреализмом», допускающим обращение к фантастическим, мистическим областям человеческого сознания и мира, потому же и Шаршун применяет к творчеству «младшего» поколения писателей-эмигрантов подхваченное у Э. Жалу понятие «магический реализм».² Воспоминание о «подлинной реальности» и составляет для младоэмигрантов главное внутреннее событие, описателями которого они становятся. Варшавский говорит об этом так:

...эмигрантская молодая литература не по своей талантливости и достижениям, а как бы по своему типу, как документ, как свидетельство, имеет отношение к чему-то важному и имеющему значение и интерес для всех. Так как, по словам Розанова: «Все религии пройдут, а это останется: просто сидеть на стуле и смотреть в даль».

И потом еще — все-таки Гамлет слышал в своей пустоте голос духа:

Мне помнить о тебе? Да, бедный дух.

Пока есть память в черепе моем.

И здесь опять эмигрантская литература касается чрезвычайно важного вопроса. Лишенная всего социального и внешнего, она неизбежно обращается к «внутреннему» человеку. Но существует ли действительно внутренний человек и может ли он услышать духа?³

¹ Яновский В. С. Пути искусства // Яновский В. С. Любовь вторая: Избранная проза. М., 2014. С. 481.

² Шаршун С. Магический реализм. Числа. 1932. № 6. С. 229–231.

³ Варшавский В. С. О «герое» эмигрантской молодой литературы.. С. 343–344.

Размышляя об особенностях творческих и человеческих судеб «парижского русского Монпарнаса» в «Незамеченном поколении», Варшавский приписывает молодой эмигрантской литературе способность хранить

память о том, чем была и чем должна быть русская литература: непосредственным видением реальности жизни и мира, самой сущности, самого «факта» жизни, а не только ее преломленных отражений в социальном и интеллектуальной плане. Может быть, — продолжает Варшавский, — неудача «молодых» и объяснялась тем, что память об этом была слишком в них сильна и заставляла их стремиться рассказать о подлинной реальности.¹

Таким образом, «факт» и «документ» отсылают в дискурсе эмигрантов к событию внутренней, духовной жизни, и «документирование» с необходимостью включает в себя «вымысел» как способ описать свойственные младоэмигрантской прозе измененные состояния сознания (сны, галлюцинации, аберрации памяти, рассеянность и т. п.).

1.1.2. Автобиографизм или автофикциональность

Согласно М. Рубинс, эмигранты, поддерживая документальную риторику, подспудно создавали новую эстетику, в рамках которой переплетались элементы автодокументальной и фикциональной литературы. В творчестве монпарнасцев «металитературность сочетается с полной доказуемостью биографической и документальной основы описанных событий».² Между тем существует сложность, а то и невозможность строгого разграничения фикциональных и нефикциональных жанров: именно в XX веке автобиография теснит роман, а автобиографизм становится неотъемлемой частью литературного творчества. Во французской литературе на пути от идеи «чистого романа» (*roman pur*), получившей обоснование в «Фальшивомонетчиках» А. Жида через творчество межвоенных молодых писателей, предпочитающих нарративизировать факты собственной жизни (М. Арлан, Дриё ла Рошель, Ж. Кокто и др.) к «новому

¹ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 177–178.

² Рубинс М. Жанр человеческого документа в русско-парижской прозе 1930-х годов. С. 37.

роману» (А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Дюрас и др.) все более снижалась роль и значимость чистого вымысла; недоверие к повествованию от третьего лица, концептуализированное в эссе Н. Саррот «Эра подозрения» (1956), существовало и ранее. В программном манифесте «антиромана» или «нового романа» Саррот мы находим размышления, которые вполне могли повстречаться в декларативных высказываниях русских монпарнасцев. Саррот пишет:

Сегодняшний читатель прежде всего не доверяет тому, что предлагает ему писательская фантазия. «Никто уже, — сетует г-н Жак Турнье, — не смеет признаться, что он сочиняет. Значение придается только документу, точному, датированному, проверенному, подлинному. Художественное произведение отвергается именно потому, что оно вымысел... Для того чтобы поверить в рассказываемое, читатель должен быть убежден, что ему «не морочат голову»... В цене только подлинное происшествие...».

<...>

«Подлинное происшествие» и вправду обладает неоспоримыми преимуществами по сравнению с вымышленной историей. Прежде всего оно подлинно. Отсюда его убедительность и впечатляющая сила, его благородное пренебрежение к тому, что оно может показаться смешным, безвкусным, его спокойная отвага, беззаботность, позволяющая ему выйти за узкие пределы, в которых держит, как в плену, самых смелых романистов забота о правдоподобию, и широко раздвинуть границы действительности. Оно заставляет нас заглянуть в неведомые области, куда не решился бы вступить ни один писатель, решительно приоткрывает нам бездны.¹

Как писатель, так и читатель, по мнению Саррот, на протяжении столетия открывают для себя становящееся «я», горизонты бессознательного, встречаются с размытым, деперсонализированным субъектом, вследствие чего нагнетается подозрение по отношению к третьеличным, композиционно выдержанным романским построениям и ищется окказиональный путь овладения рассказом о новом субъекте. Кажется вполне оправданным, что в «Монпарнасских разговорах» Варшавский пишет, что эстетика младоэмигрантов предвосхищала «новый роман»:

О чем же все-таки говорили на Монпарнасе все эти социальные выкидыши? О литературе? Да, конечно. Когда после войны стали модными теории «антиромана», в одной из них я с удивлением узнал многое из того, что мы обсуждали в «Селекте»:

¹ Саррот Н. Эра подозрения / Пер. с фр. Л. Зониной // Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. М., 2000. С. 199, 204.

недоверие к классическому роману XIX века, недоверие ко всему, кроме прямой исповеди и человеческого документа, убеждение, что исследование скрытых душевных движений важнее описаний воображаемых приключений воображаемых героев, вплоть до идеи белой страницы.¹

Правда, Варшавский полагает, что сами русские «монпарно» придавали значение не этому, а сформулированному в «Несостоявшейся прогулке» Адамовича представлению о том, что эмигранты пишут (или им кажется, что пишут) по следам своих «подлинных встреч», реальных или нереальных, но настойчиво рассказываемых, «будто какие-то отважные и гениальные аэронавты оторвались от земли и, пространствовав "в мирах иных", вернулись сюда, — правда, только для того, чтобы умереть <...> Но перед смертью они успели кое-что рассказать».² Но ведь и Саррот говорит о «подлинных происшествиях» (*le petit fait vrai*), подхватывая это выражение у Турнье, но направляя в русло своей теории.

Итак, автобиографичность произведений русских монпарнасцев обусловлена в том числе необходимостью передать субъективный опыт. Попытки теоретического осмысления автобиографии и автобиографичности в XX веке приводят к терминологической запутанности и сложности в разграничении собственно автобиографии и автобиографического романа. Рассматривая проблему жанровой дефиниции автобиографии применительно к творчеству В. В. Набокова, М. Э. Маликова констатирует, что «конкретное автобиографическое произведение может быть оценено не относительно абстрактных жанровых норм, а только в том историческом контексте, в рамках той литературной традиции, с которой оно соотносится».³ Такой вывод исследовательница делает, исходя из фактически неустранимой доли субъективности в отношениях с данным жанром не только читателей, но и исследователей; в частности, Маликова приводит высказывание

¹ *Варшавский В. С.* Монпарнасские разговоры // *Варшавский В. С.* Ожидание. С. 454. В «Незамеченном поколении» Варшавский прямо ссылается на «L'Ere du Sourçon» Н. Саррот: *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. С. 153.

² *Адамович Г.* Несостоявшаяся прогулка // *Современные записки.* 1935. № 59. С. 293.

³ *Маликова М. Э.* В. Набоков. Авто-био-графия. С. 10.

Ж. Старобинского: «Вне зависимости от того, насколько сомнительны сообщаемые факты, текст, по крайней мере, сообщает "аутентичный" образ человека, который "держал перо", стиль — это гибрид стилоса и руки»,¹ которое, по ее мнению, приравнивает к автобиографическому любое модернистское произведение и заставляет согласиться с П. де Маном, считавшем, что автобиография должна рассматриваться как «фигура чтения и понимания».²

А. Морар, отталкиваясь от неоднозначности мемуарных текстов русского зарубежья в аспекте их достоверности / выдуманности, склонна считать, что «"мемуары" писателей младшего поколения не входят в категорию чисто автобиографических текстов, так же как их "романы" 1930-х годов не совпадали с общепринятым определением романа как жанра: избыток реальности в романах и избыток вымысла в мемуарах и воспоминаниях мешают их однозначной категоризации».³ В концепции исследовательницы творчество (мемуарно-автобиографическое и фикциональное) каждого представителя «младшего» поколения может быть рассмотрено как «автобиографическое пространство», образованное путем наращивания текстов «разного типа и жанра».⁴ Понятие «автобиографическое пространство» Морар заимствует у теоретика автобиографии Ф. Лежена, примененном им к творчеству А. Жида, отмечая также, что в русской практике подобный подход был реализован в отношении А. М. Ремизова,⁵ или, например, в отношении «Аполлона Безобразова» Поплавского, который, по мнению О. А. Каменевой, обнаруживает схожие принципы построения автобиографического пространства с «Парижским

¹ *Starobinski J. The Style of Autorbiography // Literary Style : A Symposium. London, 1971. P. 287. Цит. по: Маликова М. Э. В. Набоков. Авто-био-графия. С. 7.*

² *De Man P. Autobiography as de-Facement // De Man P. The Rhetoric of Romanticism. New-York, 1984, P. 70. Цит. по: Маликова М. Э. В. Набоков. Авто-био-графия. С. 8.*

³ *Морар А. Между автобиографией и вымыслом: творчество Сергея Шаршуна как опыт самопридумывания или автофикциональности. С. 131.*

⁴ Там же. С. 132.

⁵ *д'Амелия А. «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова//Ремизов А.М. Собрание сочинений.М., 2002. Т. 9. С. 449–464*

крестьянином» Л. Арагона.¹ Морар иллюстрирует это положение на примере творчества Шаршуна, синтезировавшего в своей прозе дадаистские и сюрреалистские тенденции, экспериментальность в полиглоссии Д. Джойса, традиции русской классической литературы и установку на «человеческий документ». Шаршун, показывает Морар, создавал такое повествовательное и сюжетное пространство, которое не предполагало строгих границ между автором, повествователем и героем. Этому способствовали перетекаемость повествовательных форм (смещение первого и третьего лица), постоянное видоизменение текстов (фрагменты одного романа могли стать частью следующего или предшествовавшего), нарочитое использование собственной биографии наряду с активной тенденцией к фикционализации «я». Фрагменты разных реальностей налагались друг на друга, создавая неструктурируемое переплетение исповеди, сказки, фантастики, внутренних монологов и т. д. Движущим механизмом этого эксперимента был поиск ответа на вопрос, что есть «я» и каким образом может быть выстроен рассказ о себе во времени.² Молодых эмигрантских писателей, по замечанию Каспэ, беспокоил «разрыв между "существованием" и "ролью", или, говоря иначе, утрата устойчивой идентичности, невозможность посмотреть на себя глазами другого»,³ и в текстах Яновского («Мир»), Поплавского («Домой с небес»), Шаршуна («Долголиков») и Набокова-Сирина («Соглядатай») она обнаруживает схожие описания рассеянного и исчезающего «я». Вспомним цитату из статьи Поплавского, приведенную в предыдущем параграфе: «Исчезновение человека. Таянье человека на солнце, долгое и мутное течение человека, впадение человека в море. Чистое становление. Время, собственно, единственный герой, всечасно умирающий».

¹ Каменева О. А. Сюрреалистический Париж Бориса Поплавского («Аполлон Безобразов» и «Парижский крестьянин» Луи Арагона) // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. С. 137–152.

² В четвертой и заключительной главе монографии, посвященной «младшим» писателям-эмигрантам, Морар на материале текстов Поплавского, Шаршуна, Бакуниной и Газданова показывает, каким образом произошел «переход от дискурса, основанного на "мы", на мыслимом сообществе, благоприятствующем появлению поколения, к изъятию "я", к попытке постичь индивидуальность» (*Morard A. De «l'émigré» au «déraciné»*. P. 29).

³ Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 144.

Проза Шаршуна не может ни на чем остановиться именно потому, кажется, что автор занят проблемой человеческого «я» во времени.¹ Морар считает, что «именно динамика, отсутствие равновесия и построение какого-то промежуточного пространства позволяют вписать творчество Шаршуна в долгую и плодотворную линию "самопридумывания" или "автофикциональности" — наряду с другими писателями его поколения, такими, как Екатерина Бакунина и Юрий Фельзен».² *Autofiction*, концепт, созданный С. Дубровским в 1977 году, реализованный на примере собственных сочинений, проблематизировал стройную теорию Ф. Лежена, в рамках которой вся словесность делилась на автобиографическую и фикциональную согласно двум типам пактов, и демонстрировал возможность гибридных форм, соединяющих реальность и вымысел. В последующей за декларацией теоретического новшества продолжительной дискуссией сформировались два направления в осмыслении автофикшна: Дубровского и В. Колонна. Первый

определяет автофикшн как «вымысел абсолютно достоверных событий и фактов, доверивший язык авантюры авантюре языка», подразумевая организацию объективно данного содержания — достоверных фактов своей жизни — в соответствии с поэтической логикой созвучий и тропов. Колонна в своей концепции самосочинения сочетает требование литературности формы с требованием вымышленности содержания: «Автофикшн — литературное произведение, посредством которого писатель изобретает себе персональность и существование, сохраняя свою реальную личность (свое подлинное имя)».³

Дубровский и его последователи распространяли теорию автофикшна на постмодернистские и модернистские тексты (вплоть до А. Жида, М. Пруста, Д. Джойса), в то время как те, кто придерживался точки зрения Колонна, рассматривали «изобретение себя» как неотъемлемую часть всей мировой культуры, выраженную в разные эпохи с разной степенью интенсивности.⁴ Так

¹ Этим, вероятно, можно объяснить и разнообразные казусы, связанные с изданием произведений Шаршуна, которые он по-разному хронологически располагал, менял имена главных героев и т. д., см.: Морар А. Между автобиографией и вымыслом. С. 135–136.

² Там же. С. 137.

³ Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // НЛО. 2010. № 103. С. 26.

⁴ В русской литературе автофикциональность исследуется на материале текстов Андрея Белого, В. Набокова, из произведений второй половины XX века смешение референциальности

или иначе, автофикшн предлагал увидеть в нарративизации своей жизни интенцию художественного самопознания, творческий эксперимент, позволяющий «разыграть» свое «я» для искусственного создания внешней по отношению к себе точки зрения. Тезис А. Морар о справедливости применения концепции к литературе русского зарубежья несложно подтвердить, обратившись к творчеству других писателей-младоземigrants. Большая часть текстов Фельзена («Обман», «Счастье», «Письма о Лермонтове» и ряд отрывков в форме рассказов) объединены одним героем, находящимся в запутанных отношениях с возлюбленной Лелей, и составляют части «неопрустианского проекта», посвященного становлению «молодого» эмигрантского писателя. Притом синтезирование автобиографических и фикциональных черт в прозе Фельзена спровоцировало критическую полемику между сторонником (Адамович) и противником (Ходасевич) «человеческого документа». Оба признавали художественную значимость текстов «русского Пруста», однако Адамович настаивал на правдивости и ценности фельзенской исповеди, а Ходасевич — на способности Фельзена, абстрагировавшись от «вредного» влияния риторики документа, создавать подлинный художественный мир.¹ Творчество Варшавского 1920–1930-х годов становится материалом для повести «Семь лет» (1950), которая впоследствии войдет в итоговый роман «Ожидание» (1972). Автобиографичность героя (Владимира или Василия Гуськова) не вызывает сомнения, как и то, что Варшавский специально создает узнаваемые портреты своих современников,² однако постоянное использование в текстах иллюминативных образов (сны,

и художественности можно наблюдать в поэме В. Ерофеева «Москва-Петушки», романах Э. Лимонова «Это я, Эдичка» и С. Соколова «Школа для дураков», из литературы нашего времени А. Ильянен, А. Гольдштейн и многие другие.

¹ См., к примеру, отзывы критиков на рассказ Фельзена «Композиция» (1939); Адамович обращает внимание на «правдивость», но обходит стороной несопадением автора и героя, Ходасевича интересует именно этот аспект.: *Адамович Г. В.* «Современные записки». Кн. 68-я. Часть литературная // Последние новости. 1939. № 6597. С. 3; *Ходасевич В. Ф.* Книжки и люди. «Современные записки», книга 68-ая // Возрождение. 1939. № 4176. С. 9.

² О раскрытии прототипов в итоговом романе Варшавского «Ожидание» см.: *Хазан В.* Без своего места в мире («Отцы» и «дети» в прозе В. Варшавского) // Мир детства в русском зарубежье. М., 2011. С. 179–206. Уточнение и дополнение к исследованию Хазана, на основании архивных документов, см. в комментарии к роману: *Варшавский В. С.* Ожидание. С. 552–560.

странные психофизиологические «припадки» и т. п.) и сознательная задача автора найти для них точные слова, а также нарушение биографической точности говорят о фикциональных предпосылках. Кстати, стоит отметить, что, подобно Шаршуну, Варшавский меняет повествовательные регистры, сохраняя при этом в лице «он» несомненную автобиографичность: «Шум шагов Франсуа Виллона» (1927) написан на пересечении «я» и «он», «Уединение и праздность» (1932) написана с точки зрения Вильгельма (Василия) Гуськова, однако от третьего лица, притом фрагменты данной повести, вошедшие в «Ожидание», переписаны уже от первого лица. И. А. Болдырев-Шкотт, по свежим следам создающий рассказ о своей учебе в гимназии, переформированной в советскую трудовую школу, «распыляет» свое авторское сознание между чередой подростков и активно использует стилистические приемы своего учителя А. М. Ремизова. Наконец, диалогия Поплавского «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес», различные фрагменты которой легко объединяются, продолжают или предваряют его дневники и критические статьи, показывает нам как минимум три автобиографических образа (Васенька, Олег и Аполлон Безобразов), которые являются этапами, эманациями или полем действия авторского сознания. Поплавский, поставив себе задачу «расправиться, наконец, с отвратительным удвоением жизни реальной и описанной»,¹ мог выбрать, как замечает Д. В. Токарев, несколько путей: создать одну мистическую книгу, подобно Лотреамону, или, следуя манифесту Бретона и своим же критическим декларациям, сделать из текста объективный «документ».

Однако в реальности *писатель* Поплавский пошел третьим путем: он преодолел удвоение жизни за счет уничтожения границы между жизнью и текстом; жизнь стала текстом, и Поплавский трансформировался в Васеньку и Аполлона, но при этом текст, сотканный из десятков скрытых цитат, аллюзий и заимствований, оказался богаче, «шире» жизни, и герои романа, не утратив своей «автобиографичности», превратились в действующих лиц новой, более сложной реальности — символической реальности текста.²

¹ Поплавский Б. Ю. Ответ на литературную анкету журнала «Числа» // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 102.

² Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011. С. 85.

Перед нами творческое столкновение реальности и вымысла, факт «самопридумывания» в целях разыграть (наблюдать) свое «я» в его «чистом становлении». Однако факт «разыгрывания» собственного «я» запускает механизм, по мнению Токарева, актуализации специфической текстовой реальности, что взаимообращает на страницах Поплавского две противонаправленные стратегии.

М. Рубинс также придерживается позиции, согласно которой наиболее перспективным в определении жанровой доминанты прозы младоэмигрантов, должна быть названа автофикциональность. Русские монпарнасцы, тяготеющие к автодокументу, синтезировали многие его черты: минимальное использование тропов,¹ стертый словарь, фрагментарную структуру, нарушение последовательности и отсутствие связности — «молодые писатели считали, что эти приемы помогают должным образом передать подлинный опыт»,² а также маргинализацию героя, сокращение дистанции между автором, повествователем и героем, исповедальность, рефлексивность, концентрацию на внутреннем мире, незавершенность, и др.³ Молодые эмигрантские писатели, имея в виду образец «человеческого документа» в дневниках Марии Башкирцевой, учитывали также его модернизированный вариант, среди европейских авторов которого особенно важны были для них А. Жид, М. Пруст, Д. Джойс, сюрреалисты и Л.-Ф. Селин. Однако, по справедливому замечанию Рубинс, «использование этого термина <<человеческий документ». — В. Д.> не только свидетельствует о том, что писатели этого периода дистанцировались от романного вымысла, но и подчеркивает их стремление нащупать новый тип повествования о себе, который отличался бы от классических автобиографических жанров».⁴

¹ Это, вероятно, самый слабый и неубедительный пункт в попытках исследователей целую генерацию писателей определить через поэтику «человеческого документа». Очевидным представляется, что в прозе Поплавского, Шаршуна и Яновского богатая образная система идет в разрез с программной установкой на «простоту».

² Рубинс М. Русский Монпарнас. С. 46.

³ Краткий обзор автодокументальных тенденций в творчестве «русских монпарнасцев» см.: Там же. С. 28–54.

⁴ Там же. С. 53.

«Самопридумывание» в прозаическом творчестве русских монпарнасцев часто выражалось в протяженном во времени воспоминании, предмет которого было изменяющееся «я»: абберации памяти у Газданова и Варшавского, их аналитическое анатомирование собственного повествовательного «голоса», попытка моментальных воспоминаний еще не ушедшего прошлого у Фельзена и др.

Автофикциональные тексты младоэмигрантов предполагали маршрут скорее не от реальности к вымыслу, а от вымысла к реальности (а точнее, ее двойнику, более предрасположенному к творческому моделированию), они создавались «в процессе самого акта письма: не воспоминания воплощаются в словах, а слова порождают воспоминания, да, собственно, и саму жизнь».¹ Нарративное исследование непостоянного, «расштанного» «я» в прозе младоэмигрантов провоцировало появление двух и более сосуществующих и взаимодействующих реальностей, двоеение которых было основанием и причиной по-новому прокладываемых жизнетворческих маршрутов, призванных, словами Поплавского, «расправиться, наконец, с отвратительным удвоением жизни реальной и описанной». Во многом, конечно, принципы автофикционализации младоэмигрантов зависели от символистских прочтений жизни и смерти художника как творческого акта, и творчества как жизненного события. То, что писал Ходасевич по поводу «невоплотимой правды» символизма, который «пытался стать жизненно-творческим методом»,² по верному замечанию Матвеевой, «парадоксальным образом может быть отнесено»³ и к эмигрантским «сыновьям». Имеются в виду следующие слова:

Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в

¹ Там же. С. 58.

² Ходасевич В. Ф. Некрополь // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма. М., 1997. С. 7.

³ Матвеева Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоэмигрантов. С. 24.

постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства. Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино. Мы знаем теперь, что гений такой не явился, формула не была открыта. Дело свелось к тому, что история символистов превратилась в историю разбитых жизней, а их творчество как бы недоовоплотилось: часть творческой энергии и часть внутреннего опыта воплощалась в писаниях, а часть недоовоплощалась, утекала в жизнь, как утекает электричество при недостаточной изоляции.¹

Отозвавшись на издание «Некрополя», Яновский по поводу данного пассажа справедливо заметил, что «найти сплав жизни и творчества старались все высокоодаренные люди во все времена и во всех отраслях творчества. Элементы этого можно найти даже у Суворова».² Вместе с тем верность аналогии несомненна, правда непосредственно теургическую инициативу можно обнаружить едва ли не только у Поплавского и Шаршуна. Не поднимая обширной историографии вопроса жизнетворчества,³ отметим лишь концепцию Е. А. Худенко, предложившей в истории романтизма и символизма учитывать в самом общем виде две жизнетворческие стратегии: монистическую (иерархическое подчинение искусства жизни или жизни искусству) и игровую (сохранение границ между искусством и действительностью, использование роли и маски). Первая появляется в творчестве поэтов-декабристов и В. А. Жуковского, зачинателем второй исследовательница называет А. С. Пушкина. По мнению Худенко, в символизме эта же антиномия проявляется в паре Андрей Белый — А. А. Блок, где второй, «достигнув единства текстов жизни и искусства», «все больше разрушал им же созданную стратегию жизнетворчества».⁴

У «младших» писателей-эмигрантов дихотомия жизни и искусства сохранялась, с неизбежностью происходил разлад между их «дневным»

¹ Ходасевич В. Ф. Некрополь. С. 7.

² Яновский В. С. Владислав Ходасевич. «Некрополь» // Яновский В. С. Любовь вторая. С. 519.

³ Семиотический анализ системы жизнь < — > текст в контексте русского модернизма с обширной русскоязычной и западной библиографией см.: Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма sub specie semioticae. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь < — > текст // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 126–179.

⁴ Худенко Е. А. Жизнетворчество русского романтизма и символизма: поведенческие стратегии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. СПб., 2011. Т. 1. С. 47.

существованием таксистов, упаковщиков, рабочих на заводах, и их «ночными» перевоплощениями в поэтов и писателей. Ю. Терапиано описывает это так:

Кто малярничал, кто работал на заводе или служил в бюро — жизнь не щадила тогдашних молодых поэтов и писателей и каждый тяжелым трудом добывал себе средства для существования. Но вечерами, особенно в четверг и в субботу, каждую неделю, «ослиная кожа» спадала с заколдованных принцесс — каждый переодевался не только внешне, но и психологически, становясь вновь поэтом или писателем, меняя не только круг своих интересов, но также и внешний вид — подневольного человека, который превращался вечером в независимого и свободного.¹

В романе Газданова «Ночные дороги» герой-рассказчик признается, что был вынужден разграничивать две реальности: «ночную» жизнь таксиста и «дневную» жизнь студента Сорбонны и фланера:

Я давно привык к этому ежедневному актерскому усилию и, я думаю, только ему был обязан тем, что, несмотря на годы шоферского ремесла, еще сохранил какой-то, чуть заметно слабеющий интерес к тому, что, в сущности, было незаконным и ненормальным нарушением моих чисто профессиональных интересов. В первое время я еще пытался брать с собой книги для чтения, но потом решительно отказался от этого; они слишком мешали мне, создавая недопустимую двойственность бытия, совершенно неприемлемую в этих условиях.²

В повести Фельзена «Обман» герой, большинство своих сил отдавая жизни в собственном воображении, а не работе деловым посредником, уверяет: «то именно, что я разделяю действительное и воображенное с точностью почти безошибочной, препятствует взаимному их влиянию, всякому проникновению одного в другое (*Обман*, 92).³ Примеры удвоения реальности и сохранения границ между ними в жизни и творчестве младемигрантов можно было бы умножить, но нам важно, что эти границы были, специфика же эмигрантского «творческого поведения» заключается в том, что «младшие» писатели-эмигранты пытались «сшить» этот разрыв между реальностями, восстановить цельность «я» посредством привнесения этического смысла в декларируемую ими трагедию

¹ Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 96–97.

² Газданов Г. И. Ночные дороги // Газданов Г. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. С. 72.

³ Фельзен Ю. Обман // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М., 2012. С. 92. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: *Обман*, с указанием номера страницы.

своего существования. «Монпарнасское» неодакдентство должно было, и это была часть поколенческой мифологии, завершиться подвигом, своеобразным искуплением. В романе «Ожидание» (1972) Варшавский описывает одно из собраний у Мануши в преддверии второй мировой (прототипом которого были собрания у И. И. Фондаминского-Бунакова):

После собрания остались только свои. Мы обступили Манушу: Ваня, Володя Руднев, Володя Ельников, Боголюбский, Александр Шушигин, Полянский. Я смотрел на них с любовью. Отделенные от России годами жизни на чужбине, они все-таки выросли хорошими русскими мальчиками, как те — Ивана Карамазова. Сколько мы говорили о справедливости и о Боге, и вот теперь они готовы отдать жизнь за эту справедливость.¹

В композиции книги «Незамеченное поколение» также выражается телеология эмигрантской судьбы: запутанные «русские мальчики», пережившие соблазн фашизма и коммунизма, ищут спасения в искусстве и в религиозном обновленчестве, погибают в концлагерях и на войне, тем самым как бы оправдывая себя в большой истории.² Автофикциональные тенденции в прозе младоэмигрантов должны быть поняты в контексте этических исканий изгнанников.

1.1.3. Феноменологические и экзистенциальные черты в прозе «младшего» поколения писателей-эмигрантов

Исследователи литературы русского зарубежья все чаще предлагают прочитывать поэтологические особенности прозы младоэмигрантов (исповедальность, автобиографичность наряду с мотивами отчуждения, отчаяния, одиночества) под знаком экзистенциалистских и феноменологических

¹ Варшавский В. С. Ожидание. С. 83.

² Главы следуют друг за другом под следующими названиями: «Исход» — «Младороссы и солидаристы» — «Русское студенческое христианское движение (РСХД)» — «Парижский русский Монпарнас» — «Встреча с "русской идеей"» — «"Новый Град"» — «Погибшие за идею». М. А. Васильева пишет о том, что эта композиция выражает особую динамическую и подвижную лестницу «восхождения личности» (Васильева М. А. О Владимире Сергеевиче Варшавском // Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 417–418).

тенденций.¹ Притом обосновывается это одновременно на материале художественного творчества писателей и на основании фактов литературного быта. С. Г. Семенова полагает, что актуализация экзистенциальных тем в литературе русского зарубежья еще до появления классических образцов экзистенциальной прозы связано с самим типом «бытования эмигрантского литератора, особенно чувствительно испытавшего на себе катастрофичность своего времени, его мировоззренческую шаткость, но главное — выброшенного в социальную пустоту, в одиночество, в безнадежность».² Ключевые топосы экзистенциализма: пограничная ситуация, заброшенность, переживание бессмысленности, одиночество и ответственность, беспокойство, а также ряд ключевых проблем особой экзистенциалистской двойственности (подлинное и неподлинное «я») появляются в эмигрантском дискурсе не в связи с распространением новой философии, но как прямое следствие катастрофического переживания своей жизни. Матвеева утверждает, что «литература, созданная "сыновьями", была экзистенциальна по сути, по факту своего рождения»,³ и называет среди ключевых бытийных предпосылок 1) катастрофический для эмигрантских «детей» опыт Гражданской войны, задавший трагическую перспективу их жизни и творчеству; 2) удел странника / изгнанника, выразившийся в распространении в их тематике и мотивной структуре

¹ *Диенеш Л.* Русская литература в изгнании: Жизнь и творчество Гайто Газданова. Владикавказ, 1995. С. 177–194; *Заманская В. В.* Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург; Магнитогорск, 1996; *Матанцева Л. В.* Ранняя проза Газданова в контексте эстетики и поэтики экзистенциализма // Вестник Самарского гос. ун-та. 1999. № 1 (11). С. 101–107; *Жардева В. М.* Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции: Б. Поплавский, Г. Газданов. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999; *Мартынов А. В.* Газданов и Камю // Возвращение Гайто Газданова. С. 67–81; *Семенова С. Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов: Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 507–588; *Матвеева Ю. В.* Превращение в «любимое». Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 2001. С. 62–93; *Дарьялова Л. Н.* Роман Газданова: феноменологические и экзистенциальные аспекты // Русское зарубежье: приглашение к диалогу. Калининград, 2004. С. 115–128; *Созина Е. К.* Интерпретация произведений русской автобиографической прозы в свете «романа сознания» (И. Бунин и Г. Газданов) // Текст и интерпретация. Новосибирск, 2006. С. 154–165; *Кибальник С. А.* Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011.

² *Семенова С. Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 507.

³ *Матвеева Ю. В.* Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants. С. 19.

«эмблематики странствий» (кораблей и поездов); 3) «инопространственность» их жизни, культурных предпочтений и художественных манер; 4) поиск спасения в литературе; 5) мистическую направленность «младших» писателей-эмигрантов. В основных тематических узлах переплетены линии творческой и человеческой судьбы.

Чаще других «экзистенциалистом» в исследовательской литературе называют Газданова, из «младшего» поколения также Поплавского, Варшавского, Яновского и Набокова. Образцом русской экзистенциальной прозы признается «Распад атома» Г. Иванова, из «старшего» поколения выделяют в качестве автора, занятого экзистенциальными темами, И. Бунина (имея в виду, прежде всего, «Жизнь Арсеньева» и «Темные аллеи»). В силу специфики семантического ореола экзистенциализма контекст устанавливается то слишком узко (атеистическая ветвь экзистенциализма), то слишком широко («экзистенциальное сознание», введенное В. В. Заманской, включающее в себя сложно определяемое множество текстов, поглощенных «проблемой жизни и смерти»). Мы склонны согласиться с С. А. Кибальником, который полагал, что первичным контекстом экзистенциальных тенденций в прозе «младших» писателей-эмигрантов является не западноевропейская, а русская традиция:

...русскую экзистенциальную традицию составили в первую очередь Достоевский и Толстой (в особенности в истолковании Льва Шестова), в определенной степени В. В. Розанов, непосредственно сама философская публицистика Шестова, Чехов, в каком-то смысле Гоголь и Тургенев, и с существенными оговорками, Н. А. Бердяев. Позднее к этому прибавилось воздействие двух первых романов Л.-Ф. Селина, вышедших в 1932 и 1936 годах. Значительно меньшим, чем об этом принято говорить, было влияние А. Камю и Ж.-П. Сартра; зато более ощутимую роль, нежели об этом писали, играли сочинения Г. Марселя.¹

¹ Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. С. 15.

Опираясь на восемь выделяемых Е. Коссаком принципов экзистенциализма,¹ Кибальник отмечает среди них три, определяющие специфику русской литературы:

3. Отрицание априорных, связывающих и ограничивающих личность общих формул, идеологии общих целей и универсальности средств, ведущих к этим целям.

4. Постулат борьбы подлинного человека, то есть такого человека, который не прибегает ни к каким внешним оправданиям своих поступков.

7. Нет одной истины, истин много, истиной является «субъективность», а следовательно ее находят не путем диалектического или дискурсивного анализа, а углубляясь в себя, исследуя структуру своих собственных переживаний.²

Экзистенциальное углубление в себя, или обозначенное Адамовичем в «Комментариях» «творчество — внутрь», которое «совершенно не требует вымысла, хотя и над ним можно "слезами облиться" <...> ищет раскрытия того, что дано, и этим довольствуется»,³ формировало в творчестве «молодых» писателей-эмигрантов особую феноменологию времени, в центре которой стояли, используя слова Поплавского, «проблема смерти» и «проблема исчезновения всего».⁴ Под феноменологией времени имеется в виду «взятие за скобки» всего, что не имело отношения к жизни сознания, поставленного лицом к лицу с временностью, смертностью, изменением и изменчивостью. Понятие «феноменологический роман» было применено Ю. В. Мальцевым по отношению к «Жизни Арсеньева» Бунина, на основании того, что роман представляет собой «не воспоминание о жизни, а воссоздание своего восприятия жизни и переживание этого восприятия».⁵ Феноменологические аспекты обнаруживают в

¹ Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе / Пер. с польского Э. Я. Гес-сен. М., 1980. С. 50–54.

² Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. С. 19.

³ Адамович Г. В. Комментарии // Адамович Г. В. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 14. М., 2016. С. 190.

⁴ Поплавский Б. Ю. О смерти и жалости в «Числах» // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 65.

⁵ Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. М., 1994. С. 305.

творчестве Газданова.¹ Например, Л. Н. Дарьялова мотивирует феноменологический характер «Вечера у Клэр» тем, что

...объективная действительность, история даны опосредованно, через сознание и переживание субъекта, его интеллектуально-чувственную деятельность. Перед нами предстаёт внутренний мир личности, будь то повествователь, рассказчик или герой, чья мысль и воля интенциональны, т. е. направлены на объект, «вбирают» его в себя и неотделимы от внешних реалий.²

Повествование протекает в оценивающей памяти героя, занявшего по отношению к вспоминаемому «я» позицию созерцателя. Субъект в творчестве Газданова распадается на три инстанции: «я» повествующее, «я» повествуемое и «я» оценивающее, смотрящее со стороны, что дает возможность пережить темпоральность прошедшего, сделать факт рассказывания прямо пропорциональным длительности «события памяти», моделировать время рассказа. Е. К. Созина предлагает прочитывать «особый тип художественных автобиографий» Газданова как «роман сознания», характеризующийся «герменевтической позицией субъекта по отношению к себе, своей жизни и судьбе».³ Особенно любопытно противопоставление памяти и воспоминания, которое обнаруживает Созина в романе «Вечер у Клэр», и которое, в разрез с русской религиозно-философской традицией и с мировоззренческой позицией Бунина, решается в пользу не памяти («Прапамяти»), а воспоминания. Рассказывая об опасности сближения «мнимого и действительного», Николай Соседов, считающий это «болезнью» и одновременно боящийся исчезновения таких моментов, которые позволяют ему вернуться в себя, говорит, что во время этих «сближений» его «оставляла память <...> Она покрывала мои воспоминания прозрачной, стеклянной паутиной и уничтожала их чудесную неподвижность; и

¹ Кибальник полагает, что феноменология Газданова наследует А. П. Чехову, см. параграф «Художественная феноменология Чехова», где, в частности, аргументируется релевантный Газданову философский контекст: *Кибальник С. А.* Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. С. 369–379.

² *Дарьялова Л. Н.* Роман Газданова: феноменологические и экзистенциальные аспекты. С. 116.

³ *Созина Е. К.* Интерпретация произведений русской автобиографической прозы в свете «романа сознания» (И. Бунин и Г. Газданов). С. 154–155.

память чувств, а не мысли, была неизмеримо более богатой и сильной» (*Вечер у Клэр*, с. 49).¹ Прозрачная реминисценция из стихотворения «Мой гений» Батюшкова («О память сердца! ты сильней / Рассудка памяти печальной»)² здесь подчеркивает негативную способность «памяти рассудка» служить внешней точкой зрения, позицией здравого смысла, в то время как «память сердца» вопреки очевидности может делегировать «внутреннее» событие, как она делает возможным в стихотворении «Мой гений» «"сверхреальное" слияние влюбленных».³ С точки зрения С. Н. Бройтмана, в этом стихотворении Батюшкова «наряду с внешней точкой зрения рассудка ("третьего") вводится внутренняя точка зрения, апеллирующая к глубинным пластам сознания».⁴ Принципиальными является неслиянность и неразрывность двух реальностей: внешней реальности разлуки и внутренней реальности встречи в памяти, эстетически они представлены в плане взаимодействия двух художественных модальностей. Парадоксальность пассажа Газданова может объясняться тем, что память здесь понимается как внешняя универсализирующая сила, регулятор коллективной действительности, в то время как «чудесная неподвижность» воспоминаний дает чувство «своего» времени и его течения.

В этом смысле парадоксальна и позиция Поплавского: его неоднозначные отношения со временем выразились в двух существенных для понимания метафизики и эстетика поэта дневниковых записях 16 и 22 марта 1929 года. В этих записях Поплавский пытается найти формулу искусства, развивая одновременно множество диалогических идей: апологию «погибающей» эмиграции, согласие погибающего с духом музыки,⁵ «разговор музыки и

¹ Газданов Г. И. Вечер у Клэр // Газданов Г. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. С. 49. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: *Вечер у Клэр*, с указанием номера страницы.

² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978. С. 220. Реминисценция отмечена в комментарии к «Вечеру у Клэр», см. в: Газданов Г. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. С. 809.

³ Теория литературы: В 2 т. Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 225.

⁴ Там же. С. 226.

⁵ «О согласии погибающего с духом музыки» назывался доклад Поплавского, прочитанный 23 мая 1929 года в объединении писателей «Кочевье», в котором почти дословно повторяются многие мотивы из «поэтологических» дневниковых записей 1929 года. Текст доклада см. в: Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 25–33.

живописи», сущность стихотворения. Согласно Поплавскому, становление поэта в духе музыки (которое само по себе есть чистое становление, смена форм), проходит на границе между трагедией тотального исчезновения и жалостью к уходящему. Музыка «есть начало чистого движения, чистого становления и превращения, которое для единичного, законченного и временного раньше всего предстоит как смерть» и оставляет человеку три возможных пути: «не соглашаться изменяться и исчезать», «ненавидеть музыку» или «принять целесообразность своего и всеобщего становления, движения и исчезновения» (*Из дневников. 1928–1935*, 418–419).¹ И только последнее, т. е. согласие погибать, рождает поэта. Однако между согласием погибать и изменением — «смерть как тема всяческого расточения и исчезновения времени» (*Из дневников. 1928–1935*, 425) — есть особый момент жалости к уходящему, желание это уходящее сохранить: «Любовь же как тема спасения времени для некоей качественной вечности» (Там же). Притом время «отождествляется с силой, изнутри развивающей мир. Здесь время есть сама жизнь *in essentia* на том ее полюсе, где она еще напор и возможность и откуда она осыпается в случай и необходимость» (*Из дневников. 1928–1935*, 424). Мы полагаем, что противопоставление пространственного времени-меры — «оно только система счета, число, мера» (Там же) — и времени, познаваемого изнутри как жизнь *in essentia*, воспроизводит концепцию длительности (*durée*) известного Поплавскому философа Анри Бергсона.² Бергсон в «Опыте о непосредственных данных сознания» (1889) разоблачает установку интеллекта, в согласии с которой время рассматривается как среда, где состояния сознания имеют очерченные границы, где они арифметически прибавляются друг к другу и создают числовую множественность. Длительность сознания, о которой говорит он сам, может называться истинной (то есть действительно непосредственно данной нам), только тогда, когда мы не отнимаем у нее историчности, текучести, изменяемости. Однородной

¹ Поплавский Б. Ю. *Из дневников. 1928–1935* // Поплавский Б. Ю. *Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 418–419.* Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: *Из дневников. 1928–1935*, с указанием номера страницы.

² В дневниковых записях за 1929 год имя Бергсона также упоминается: *Из дневников. 1928–1935*, 416.

длительности, числовой множественности состояний сознания, «я» с резко очерченными границами Бергсон противопоставляет «длительность, разнородные элементы которой взаимопроникают <...> качественную множественность <...> "я", в котором последовательность предполагает слияние и организацию».¹ Становящееся «я» Бергсон толкует с точки зрения длительности «как динамический ряд состояний, которые взаимопроникают и углубляют друг друга и путем естественной эволюции превращаются в свободное действие».² Это и будет «чистое время» Поплавского.

Д. Токарев, подробно анализирующий эти дневниковые записи, уточняет, что рассуждение поэта о «чистом времени» не предполагает связи, как это наблюдается у Пруста, «с проблемой памяти и воспоминания и делает акцент на свободном творчестве нового и ранее не бывшего».³ По мнению Поплавского, назначение «действительно благодатной поэзии» было бы «подслушать это внутреннее становление, еще находящееся в возможности, еще не нашедшее или же почти не нашедшее еще себе воплощения» (*Из дневников. 1928–1935*, 425). Поэт есть испытатель того, что «вызревает» в настоящем уже в перспективе грядущего и создает «чувства, которые никто еще не переживал, и пейзажи, которых никто еще не видел» (Там же). Но «свободное творчество нового» не антагонистично «проблеме памяти и воспоминания», и именно Бергсон ставит радикальный вопрос о возможности нового, которое, если и декларировалось в философии прошлого, обыкновенно дискредитировалось мыслью об уже данном неподвижном застывшем универсуме, будь то платоновский мир идей или опространственная эволюционная теория Спенсера. Новое появляется благодаря тому, что «реальная длительность въедается в вещи и оставляет на них отпечаток своих зубов. Если все существует во времени, то все внутренне изменяется и одна и та же конкретная реальность никогда не повторяется».⁴ Степень интенсивности переживания этого изменения Бергсон ставит в зависимость от памяти.

¹ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 105.

² Там же. С. 124.

³ Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем». С. 20.

⁴ Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2001. С. 76.

Поплавский считает, что изменяющееся и погибающее каждый момент «я» синтезирует в душе «с силой физического припадка <...> некие состояния особого содержательного волнения, бесконечно-сладостного», которые, сигнализируя о каком-то прошлом переживании, парадоксальным образом запускают воспоминание, «становятся магическим сигналом» (*Из дневников. 1928–1935*, 420). Интерпретируя двойственность отношения субъекта к памяти, Токарев приходит к выводу, что у Поплавского поэтический «текст выступает продуктом "мнезической" неудачи»,¹ следствием неспособности с точностью запечатлеть в художественном образе «тихие чувства», вызванные «особым содержательным волнением». Воспринимая и представляя один и тот же предмет, Поплавский динамически вызывает прошлое ощущение, которое на пути к своему овеществлению в образе неминуемо сталкивается с наличествующим сейчас, вследствие чего становится невозможным точное воспроизведение ощущения. Но ведь этот «зазор», о котором пишет Поплавский и который анализирует Токарев, появляется у поэта именно постольку, поскольку он, отказавшись остаться в мире неподвижного, присоединился к музыкальной фразе «погибающего» и «умирающего» «я», и потому «флаг» прошлого не может восприняться так же, но переживается становящимся. Для понимания этого кажется целесообразным вновь обратиться к Бергсону, который пишет:

Для того, чтобы наше сознание совпало с чем-то из своего первоначала, нужно, чтобы оно отделилось от *ставшего* и присоединилось к *становящемуся*. Нужно, чтобы, повернувшись и обкрутившись вокруг самой себя, *способность видеть* составила одно целое с *актом воли*: болезненное усилие, которое мы можем совершить внезапно, насилуя природу, но которое не можем сохранять больше нескольких мгновений.²

Узнавание, которое появляется у Поплавского и толкает его «содержательное волнение», в свою очередь, вызывает в памяти «внимательное узнавание» Бергсона из «Материи и памяти» (1896). Во внимательном узнавании воспоминания-образы (имеющие уникальную неповторимую природу) играют,

¹ Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем». С. 22.

² Бергсон А. Творческая эволюция. С. 235.

считает Бергсон, преобладающую роль, так как «возвращают нас к предмету, чтобы подчеркнуть его контуры».¹ Здесь крайне важен термин внимание, он характеризует для Бергсона напряжение, усилие, предпринимаемое человеком на пути понимания. Внимательное узнавание предполагает «внешнюю проекцию активно создаваемого образа, тождественного или подобного предмету и стремящегося слиться с его контурами».² Философ имеет в виду, конечно, визуальную проекцию, которая никогда полностью не равна предмету. Важно также подчеркнуть, что внимательное узнавание возвращает нас к уточнению не пространственных, а временных контуров, то есть фактически к переживанию изменчивости, о котором говорит и Поплавский.

Токарев использует для объяснения мнемонического парадокса поэта концепцию эйдетической памяти, которая, как считает ученый, наиболее релевантна специфике поэтического творчества Поплавского и объясняет ее расположение на границе идеи и образа. Эйдетическая память предполагает, если максимально упрощать, визуализацию запечатленного «всего объекта» в его отсутствие. Согласимся с тем, что эйдетическая память способна объяснить специфические поэтологические черты образности писателя: цветовую насыщенность, окказиональность эпитетов и внутреннюю согласованность нередко парадоксально связанных образов. Вместе с тем хотелось бы вывести Поплавского из платонической перспективы, в которой динамическое созерцание образов может возводиться к вечно данным первоидеям.

Как кажется, Поплавский, как и, в другом смысле, Варшавский и Фельзен, радикальным образом соглашается пережить опыт временности, человека во времени не как нечто негативное, а как единственную возможность освободить «я» от автоматической самоотождествляемости. Поплавский вспоминает «один и тот же» и в то же время «не один и тот же» флаг именно потому, что сам является «одним и тем же» и в то же время «другим», образы внутреннего созерцания,

¹ Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собрание сочинений. С. 220.

² Там же. С. 222.

увиденные не в их постоянстве, а в их движении, вот одна из основных черт феноменологии времени в творчестве «молодых» эмигрантских авторов.

1.2. Память и воспоминание: «внутренняя форма» человека 30-х годов и предмет рефлексии автора-повествователя

Вопрос о «молодой» эмигрантской литературе в дискурсе русских монпарнасцев нередко превращался в вопрос о молодом герое, «герое нашего времени», о «человеке 30-х годов». Выразительной эмблемой такой типологической для межвоенных десятилетий подмены может служить заглавие эпопеи С. Шаршуна «Герой интереснее романа». Осмысление и выражение эта особенность получает в эссеистике В. Варшавского, Б. Поплавского, Ю. Терапиано, Ю. Фельзена, Г. Иванова, В. Вейдле, Н. Бахтина и др.

Становление героя в литературе «младших» писателей-эмигрантов проходило под знаком декларативного смешения в фикциональном «я» индивидуальных и типологических черт. Генетическую связь «молодой эмигрантский человек», часто определявшийся через образ «русских мальчиков», обнаруживал с типами «русского европейца», «лишнего человека», «подпольного человека», «европейского Гамлета», охваченного «новой болезнью века». Генеалогию своего героя выстраивали сами участники литературного процесса, делая это существенной чертой самоописания. Литературоцентричность не мешала, однако, тому, что разговор о «герое» свободно переходил в разговор о «человеке 30-х годов», о писателе-эмигранте, предполагал смешение с фигурой повествователя и с образом автора, также как и референциальную связь с внетекстовой реальностью. «Самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя»,¹ определяло специфику младоэмигрантской литературы, и подчиняло все типологическое рефлексии героя. «Мечтательность» и «подполье», задавшие герою Достоевского перспективу самосознания — одни из основных топосов в формировании таких героев как Долголиков Шаршуна,

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 60.

эмигрантский писатель Володя из произведений Фельзена, Васенька Поплавского, Вадим Масленников М. Агеева и другие. Однако «растворенность» автора в герое в литературе русских монпарнасцев ставит под вопрос, в какой мере в основе реакции автора их художественных произведений лежит, говоря словами М. М. Бахтина, «тотальная реакция на героя».¹

1.2.1. Автор и герой в системе мнемонических отношений

Проблематика памяти и воспоминания, как мы уже указывали выше, во многом обусловила разделение литературных поколений эмиграции. Неспособность и нежелание участвовать «в круговой поруке общеэмигрантских воспоминаний»² представителей «незамеченного поколения» определяли, по мнению участников литературного процесса, как отчужденное бытие авторов-творцов, так и декларируемый неуспех их произведений: «между широкими кругами зарубежных читателей <...> требовавших воспоминаний, а также гражданских мотивов, и "молодыми", желавшими во что бы то ни стало "творить искусство", с первых же лет эмиграции образовалась пропасть».³

Из этой разности отношений с прошлым проистекает и разность включения проблематики памяти и образов-воспоминаний в художественный текст. Если в ценностной основе богатых мнемоническими мотивами произведений И. Бунина, Б. Зайцева, И. Шмелева или М. Осоргина лежит сюжет обращения личной памяти в миф, предание, то для русских монпарнасцев ценно свидетельство об экзистенциальном опыте, о фиксировании разрыва с реалиями довоенного мира. В повествовательной структуре текстов «эмигрантских сыновей» разрыв осмысливается с точки зрения нового героя, «человека 30-х годов», «беспокойного» молодого человека, чей образ формировался как в прозе, так и в поколенческих манифестах представителей «младшего» поколения и корреспондировал с

¹ Бахтин М. М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 89.

² Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 147–148.

³ Терапиано Ю. К. По поводу незамеченного поколения // Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 344.

мифологией «новой болезни века» молодых французских писателей.¹ Новый «голый», «серьезный», «совестливый», жалкий и стоический герой,² существующий «ни в каком мире и ни в каком месте»,³ участвует в борьбе «между уничтожаемой сущностью и торжествующей общественностью»⁴ тем, что отказывается «жить исключительно на "обобществленной" поверхности своей личности»⁵ и посвящает себя описанию «внутреннего человека». Интроспекция с неизбежностью обращала авторов к формам памяти-воспоминания, письмо инициировалось в том числе странного рода рассеянностью, отсутствием «грустной о себе ясности» (*Обман*, 51), «непосредственного, немедленного отзыва на все» (*Вечер у Клэр*, 79), странными видениями, отвращающими от «настоящей» жизни («Портативное бессмертие» Яновского), состояниями «тоски, недоумения и отчаяния».⁶

Предпринимаемая героем-рассказчиком попытка вспомнить (пробудить) себя изнутри своей рассеянности сосуществует с отрицанием личного прошлого, или с утверждением невосполнимой травмы прошлого. О чем хранили память молодые писатели-эмигранты? Варшавский, размышляя в книге «Незамеченное поколение» об особенностях литературы «парижского русского Монпарнаса», предполагает, что, несмотря на многие свои недостатки, включая антисоциальность и упадочность, монпарнасская литература «сохранила память о том, чем была и чем должна быть русская литература: непосредственным видением реальности жизни и мира, самой сущности, самого "факта" жизни, а не только ее преломленных отражений в социальном и интеллектуальном плане».⁷ На основании этой антиномии, «неудача "молодых"», частичная или полная, была

¹ *Адамович Г.* О французской «*inquiétude*» и о русской тревоге // *Последние новости*. 1928. 13 декабря. № 2822. С. 2; 27 декабря. № 2836. С. 3; *Livak L.* How It Was Done in Paris. P. 22–28.

² *Тератиано Ю.* Человек 30-х годов // *Числа*, 1933, №7–8. С. 210–213; *Кельберин Л.* Новый человек и воля к жизни («Числа» и «Меч») // *Полярная звезда*. 1935. № 1. С. 16–17.

³ *Варшавский В.С.* Несколько рассуждений об Андре Жиде и эмигрантском молодом человеке. С. 339.

⁴ *Варшавский В.С.* О «герое» эмигрантской молодой литературы. С. 345.

⁵ *Варшавский В.С.* О прозе «младших» эмигрантских писателей. С. 354–355.

⁶ *Варшавский В.С.* Амстердам. Отрывок из повести // *Круг*. 1938. № 3. С. 43.

⁷ *Варшавский В.С.* Незамеченное поколение. С. 177–178.

ближе к «настоящему делу литературы», чем внешние литературные удачи признанных писателей, уверен Варшавский, и причиной этому можно считать действие памяти: «память об этом была слишком в них сильна и заставляла их стремиться рассказать о подлинной реальности»,¹ и потому «даже самые слабые из написанных ими книг все-таки оставляют впечатление встречи с каким-то действительным событием жизни».² Продираясь через присущую ему «рассеянность» и, во многом, именно упорствуя в ней, герой молодой эмигрантской литературы, а за его спиной автор, производит работу по сохранению хотя бы памяти о встрече с «подлинной реальностью», которой он, помня и записывая свои воспоминания, хранит верность.

Категория герой / персонаж стала универсальным отправным пунктом в формировании младоэмигрантской эстетики, при этом утверждалась ее способность «персонифицировать и новый культурный опыт, и новые техники манифестации этого опыта».³ «Я» в текстах «младших» писателей-эмигрантов отсылает одновременно к образу конкретного автора, с другой стороны, призвано репрезентировать целое поколение, что свойственно произведениям о «герое нашего времени».

«Я разгружал вагоны, следил за мчащимися шестернями станков, истерическим движением опускал в кипящую воду сотни и сотни грязных ресторанных тарелок»,⁴ рассказывает о себе герой «Аполлона Безобразова». В действительности, однако, он не работает, а данный пассаж отсылает к судьбам многих его ровесников.⁵ То же самое «я», выражающее как индивидуальное, так и

¹ Там же. С. 178.

² Там же. С. 179.

³ Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 140–141.

⁴ Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. С. 9.

⁵ «Сыновья» эмиграции узнавали труд «не из брошюр, как большинство "отцов", а на фабриках, в шахтах, в малярных артелях, за рулем такси» (Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 56).

типологическое, функционирует в «Теле» Е. Бакуниной¹ и «Дурачье» А. Алферова.²

Уже не единожды отмечалось, что представители «младшего» поколения предпочитают обращаться к историям своего эмигрантского настоящего, в отличие от тех «старших» писателей, которые «перенесли свои столы с Арбата в Отей <...> и уселись писать как ни в чем не бывало»,³ и в творчестве которых преобладает лирически или трагически окрашенное живописание прошлого. Именно «младшие» в прямом смысле и являются эмигрантскими (а не эмигрировавшими, согласно противопоставлению Поплавского) писателями. В отличие от рассказчика «Жизни Арсеньева», работающего с *целым* своей жизни, фельзенский герой-рассказчик подробнейшим образом восстанавливает прошедший день. В свою очередь, герой «Уединения и праздности», считая, что воспоминание способно сообщить ему решающую истину, не способен его ни ухватить, ни даже быть уверенным в его существовании. «Он хотел и не мог вспомнить какое-то забытое объяснение и вдруг с беспокойством подумал, что никакого объяснения не было» (*Уединение и праздность*, 56).⁴

В философской эстетике Бахтина 1920-х годов, построенной вокруг инстанций автора и героя эстетической деятельности, содержится релевантное ситуации «молодых» эмигрантских авторов методологически значимое противопоставление памяти о другом и воспоминания о себе. Память о другом

¹ «То, что я пишу от первого лица, вовсе не значит, что я пишу о себе. Мое я потеряно и заменено образом женщины, отлитой случайно обрушившимися условиями по типовому образцу. В этой женщине я тщетно пытаюсь найти исчезающее, расплывающееся — свое. А нахожу чужое, сходное с другими. Следовательно, и рассказывая о себе, я говорю о других. Мне только удобнее рассматривать этих других через себя. Виднее. Так нет ничего скрытого, ошибочного, ложного, выдуманного» (*Бакунина Е. В. Тело // Числа. 1933. № 7/8. С. 34*).

² «Какая досада, какая тупая, смертная тоска наблюдать за всеми этими людьми! Пусть это только осколок целого, пыль эпохи, кривая усмешка жизни — но ведь это же *люди*, ведь это же *русские*, ведь это ж *мы*?! // Бежать от них! Но от них не убежишь... Бороться с ними! Но как бить лежачего?.. Их презирать! Но они же любят меня, они — повсюду со мною, они — во мне, они, это — я!» (*Алферов А. Дурачье // Числа. 1933. № 7/8. С. 33*). Обратите внимание на ассоциативную связь в этой цитате: люди — русские — мы — я.

³ *Ходасевич В. Ф. Литература в изгнании // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 261.*

⁴ *Варшавский В. С. Уединение и праздность // Числа. 1932. № 6. С. 56.* Здесь и далее ссылки на это издания даются в тексте сокращенно: *Уединение и праздность*, с указанием номера страницы.

предполагает эстетическое завершение личности другого и сотворение его души как временного целого. Я (автор) способен, обнаружив избыток видения, помнить о другом (герое) как о ценностно завершенном и помещенном во времени. В то время как воспоминание о себе не предполагает завершенности, поскольку «себя я переживаю в *акте* объемлющим время. Я — как субъект акта, полагающего время, вневременен. Другой мне всегда противостоит, как объект, его внешний образ — в пространстве, его внутренняя жизнь — во времени. Я — как субъект — никогда не совпадаю с самим собою: я — субъект акта самосознания — выхожу за пределы содержания этого акта...»¹

Соответственно этому пролегает граница между феноменологическим описанием самого себя и другого. В перспективе теории Бахтина творчество младоэмигрантов характеризуется потерей «напряженной вненаходимости» автора: герой сам свой автор. Именно неспособность полноценного утверждения бытия героя отдельно от автора ставится в вину как «молодой» эмигрантской, так и современной ей европейской литературе в таких работах исследователей и философов русского зарубежья, как «Разложение личности и внутренняя жизнь» Н. М. Бахтина, «Человек против писателя» Вейдле и главе «Механический герой» из его же книги «Умирание искусства», «Автор, герой и поэт» Ходасевича. Особой выразительности эта проблематика достигает в полемике по поводу стихов и прозы Е. Бакуниной,² а также, к примеру, в попытке А. Л. Бема прочесть «Комментарии» Адамовича в качестве художественного произведения, написанного от лица не равного самому критику героя.³ Принципиальная незавершенность героя характеризует итоговый роман Варшавского «Ожидание»: цельность художественного произведения постоянно нарушается вторжениями авторского голоса, особенно показателен пример послесловия к роману, которое начинается словами: «Перечитывал мои записи. Ни слога, ни воображения. И нет

¹ Бахтин М. М. <Автор и герой в эстетической деятельности>. С. 183.

² См. посвященную Ходасевичу-критику статью Ливака, в которой приводятся архивные материалы, в частности, переписка Ходасевича и Бакуниной по поводу критики романа «Тело»: Ливак Л. Критическое хозяйство Владислава Ходасевича // Диаспора: Новые материалы. Вып. IV. СПб., 2002. С. 391–457

³ Бем А. Л. Исповедь «героя нашего времени» // Меч. 1935. 21 июля. № 28 (61). С. 6.

действия, нет развязки. Да и какая может быть развязка? Неясные мысли о значении жизни будут приходить мне до самой смерти. Мне никогда не удастся выдать их за литературное произведение».¹

Однако именно воспоминание о себе в прозе «младших» писателей-эмигрантов вносит различающую силу: внутри «я» производится раскол на «я» и «он», вспоминающий молодой эмигрантский герой держит себя в напряженном поле воображаемого другого: воспоминания о «я» не просто превращаются в воспоминание о самом себе как другом, но в поле памяти происходят взаимоналожение воли автора и героя. Подобный неосинкретизм часто принимает травматические формы: об этом, в частности, свидетельствует распространенный в прозе монпарнасцев мотив зеркала, в котором герой с тщательностью рассматривает свое тело как чужое, либо в перспективе чужого взгляда («Тело», «Уединение и праздность», «Домой с небес»)². Зеркалом может служить и вполне определенный другой, перед лицом которого герой разворачивает свою укорененную в воспоминании речь: Франсуа Вийон для героя Варшавского, Леля для фельзенского рассказчика, возлюбленная в рассказе-письме Л. Кельберина «Зеленый колокол».

Разрыв между «я» и «он» внутри субъекта речи обусловлен, с одной стороны, последовательным противопоставлением в прозе эмигрантов «внешнего» (неподлинного) и «внутреннего» (подлинного) человека, с другой стороны, несовпадением успокаивающего мифа о себе и ценностного ожидания правды о «я». Характерно, что в текстах Газданова, Варшавского, Поплавского, Бакуниной и других младоэмигрантов практически не встретить идеализированных картин детства. Это объясняется нежеланием останавливаться на классическом для русской литературе обожествлении детства как потерянного рая. Именно потому Варшавский, откликаясь на сборник рассказов С. Горного «Ранней весной», выражает неудовольствие, что, захваченный рассказом «о времени сладостном и неповторном» детских дней, «автор не хочет рассказывать»

¹ *Варшавский В. С.* Ожидание. С. 311.

² О мотиве зеркала в литературе эмиграции см.: *Демидова О. Р.* Метаморфозы в изгнании. С. 198–239.

о том, «как сердце человека отпало от любви и медленно сохло и мертвело».¹ В связи с этим Варшавский вспоминает, во-первых, стихотворение Анненского со строчками «Подумай, на руках у матерей / Всё это были розовые дети», вводящее тему конца детского «рая»², во-вторых, приводит в пример Л. Толстого, который, не ограничивался идеализацией детства, а желал «вырваться опять в любовь как в "истинно существующее" бытие», в то время как Горный «останавливается только на воспоминании о том, что в детстве было что-то хорошее. Он не хочет идти дальше. Эта книга только напоминание, а не призыв».³ В этом же ряду ставит Варшавский и М. Осоргина.

Если у Горного память функционирует как спасительное напоминание, то для Варшавского это скорее будет призывом. Общую для младоэмигрантов логику отношений автора и героя в ситуации художественного воспоминания можно выразить следующим образом: автор изобретает автобиографического героя, который пытается рассказать о каком-то событии в памяти, имеющем силу только как нечто осознанное, вставшее на место фиксируемого разрыва. Правда, в случае с каждым конкретным автором эта исходная проблематика по-разному разрешается.

1.2.2. Формулы узнавания героя «младших» писателей-эмигрантов

Формулы узнавания применительно к структуре литературного героя — термин, предложенный Л. Я. Гинзбург — в общем виде означают линии соотнесения героя / персонажа с социальным и литературным контекстом, посредством которых задается читательская реакция. Формулы узнавания предполагают типологический взгляд на героя, в то же время их появление и закрепление в дискурсе обусловлено динамикой исторического развития. Формулы узнавания могут быть зафиксированы на разных уровнях, от

¹ Варшавский В. С. Сергей Горный. «Ранней весной» // Варшавский В. С. Ожидание. С. 471.

² «Розовые дети» назывался также рассказ Яновского, в котором рассказывается о детском госпитале для тяжелобольных детей («Круг», 1936, № 1).

³ Варшавский В. С. Сергей Горный. «Ранней весной». С. 471.

наименования героя до устойчивых литературных ролей, вроде роли трагического индивидуалиста, разочарованного молодого человека, бунтующего героя и т. п. «Эти колебания, переходы между образом человека, создаваемым в самой действительности, жизненными его ролями и ролями литературными возможны потому, что и те и другие идентифицируют объект, относя его к той или иной общей категории».¹ «Герои нашего времени», «лишние люди», «подпольные люди», «смирные» и «хищные» типы обобщали материал как жизненного, так и художественного порядка, иногда становясь заглавием произведения или проникая в качестве темы на страницы художественных текстов.²

Но даже на фоне литературоцентричности героев русской литературы XIX века генеалогия декларируемого молодого эмигрантского героя практически безгранична. В первом издании «Незамеченного поколения» Варшавский пишет о поколении «младших»: «есть в их судьбе сходство с судьбой всех "лишних людей" русского прошлого и всех "потерянных" поколений Европы и Америки»,³ создавая потенциальную возможность включить в культурный и экзистенциальный контекст широкое разнообразие героев, от «Адольфа» Б. Констана, «сына века» А. де Мюссе, лермонтовского Печорина, Мечтателя, подпольного парадоксалиста и «русских мальчиков» Достоевского до имморалистов и подростков А. Жида, «беспокойных молодых людей» поствоенной Европы, Бардамю Селина, а впоследствии, задним числом, героев прозы экзистенциалистов и представителей «нового романа». Кроме того, сами произведения младоэмигрантов отличаются повышенной литературной рефлексией и активным включением приемов метаповествования, таких как наращивание ряда текстов в одно метатекстуальное пространство (Поплавский, Варшавский, Шаршун, Фельзен), включение в художественное произведение рефлексии о создании текста (один из конструктивных принципов фельзенской прозы), отсылка в своем творчестве к фактам художественной литературы

¹ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 14.

² Например, в «Вечном муже» Достоевского Трусоцкий и Вельчанинов обсуждают проблематику «смирного» и «хищного» типов.

³ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 17.

(генеалогия Долголикова, куда включены герои Достоевского, Гончарова и др.; размышления «вслух» о судьбе и творчестве Пушкина, Лермонтова, Блока, Пруста в прозе Фельзена) и т. п.¹

Повышенная литературоцентричность сознания героя эмигрантской словесности и солидаризация со всеми историко-литературными маргиналами сопрягается с декларацией своей исключительности, несводимости к неоромантизму или неодекадентству. Шаршун предлагает использовать для прозы «молодых» понятие «магический реализм», благодаря чему «романтизм может спокойно отойти в историю».² Ю. Терапиано, отталкиваясь от знакового для 1930-х дебютного романа Селина, провозглашает, что «путешествие в глубь ночи — наш путь» и в серьезном следовании по этому пути «внутренней ночи» молодой эмигрантский автор будет спасен от склонности «вливаться в готовые формы, будь то "воскресающий" романтизм, блестящая словесность или ударничество».³ Пруст и Селин, по мнению Терапиано, сделали шаги в направлении завершающего аналитического разложения «трехмерного человека» Европы, теперь же должен появиться писатель, «способный по-настоящему свернуть шею западной культуре» и толкнуть человека «выйти из себя, ему нужно понять, что Лазарь важнее Кесаря. Погруженный в самосозерцание видит свое, а не себя. Для того, чтобы увидеть себя, необходима любовь, сила, способная разомкнуть порочный круг "волчьего" отношения к людям».⁴ Противопоставление «себя» и «своего» — общий мотив манифестационных высказываний «младшего» поколения, и у Варшавского, к примеру, исходит из негативной оценки Л. Шестовым императива «познай самого себя», в истории оборачивающемся познанием социальных репрезентаций «я».⁵ Поплавский,

¹ По мнению Н. В. Летаевой, приемы метаповествования позволяют представителям «незамеченного поколения» одновременно стремиться выйти за пределы художественного пространства и встроить свои тексты в пространство культуры: *Летаева Н. В.* Приемы метаповествования в прозе «незамеченного поколения» // Вестник Московского государственного областного ун-та. Серия: филология. 2015. № 5. С. 99–106.

² Шаршун С. Магический реализм. С. 230

³ Терапиано Ю.К. Путешествие в глубь ночи. С. 210.

⁴ Там же. С. 211.

⁵ Варшавский В. С. О «герое» эмигрантской молодой литературы. С. 344–345.

говоря о прозе Шаршуна, Фельзена и Бакуниной, уверяет, что, охваченное «сдавленным кипением жизни», она «решительно ничего общего не имеет с декадентством, с душами, не лишенными проявления, а сами по себе растратившими жизненный пыл».¹

Главным аргументом эмигрантских «детей» в отстаивании собственной исключительности была уверенность в том, что «отверженность», «одинокость», «заброшенность», «отчужденность» и т. п. стали не просто частью литературной программы вечно возрождающегося романтизма, но переживаются всерьез целым «поколением наказания», как их называет Поплавский.

Проблематика героя эмигрантской молодой литературы затрагивается в исследованиях Т. Н. Красавченко, Ю. В. Матвеевой, М. А. Васильевой, Н. В. Летаевой, Л. Ливака, И. Каспэ, А. Морар и др. Нам же важно заострить внимание на некоторых особенностях творческого поведения героя, обуславливающих модель воспоминания.

Во-первых, сам факт письма, как правило, инициируется внутренней потребностью. К примеру, рассказ Л. Кельберина «Зеленый колокол» начинается следующими словами: «Я не помню, сколько времени прошло с тех пор, может быть, десять лет, или двадцать, — и это ничего не меняет. Я не знаю, зачем я сейчас пишу, но поймите, что еще немного, и будет поздно. Я не могу понять, что поздно, но несомненно, что будет поздно. Будет непоправимо».² Формально рассказ является письмом к бывшей когда-то возлюбленной героя-рассказчика, но важным оказывается разговор героя с самим собой и консервация своего нерастратченного чувства.

Важно, что мотивировка должна появиться так или иначе, поскольку это часть декларативно антилитературной программы эмигрантских «детей». Задаваясь вопросом, «для кого и для чего писать», Бакунина постулирует, что, несмотря ни на что, писание нужно, поскольку «все-таки человек сам с собой говорит — пишет. Это писанье не совпадает с писательским "для себя"», «в конце

¹ Поплавский Б. Ю. Вокруг «Чисел» // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 128.

² Кельберин Л. Зеленый колокол // Числа. 1932. № 6. С. 83.

концов нужно или умереть или как-то из себя выйти, преодолеть одинокое непонимание бессмыслия рождения и насилия смерти, предстоящее перед каждым в свой час с остротой новизны. Тогда хватаются за перо (кисть, резец, музыкальный инструмент или порок). Кричат или шепчут».¹

«Стремление осознать свой бытийный и духовный опыт и закрепить его в Слове можно считать одной из основных причин обращения молодого поколения эмиграции к творчеству», полагает Демидова. Притом творчество становилось для них «последним прибежищем, пространством внутренней свободы»,² своеобразной внутренней эмиграцией на фоне внешней.³

Во-вторых «необходимое» письмо ценностно увязывалось с будущим подвигом, с выходом к делу. Писать так, чтобы быть готовым «ничего не писать»,⁴ призывает Н. Оцуп. Терапиано приветствует роман Ю. Фельзена за «русское влечение к сути вещей, углубление в себя, но с тем, чтоб в конечном счете за пределы себя выйти».⁵ Для сознания русских монпарнасцев, утверждает Варшавский, справедливо то, что «чем больше оно углубляется, тем яснее предчувствует свою соединенность на самом дне с источником всей жизни, всего существующего и всего совершающегося и слышит пугающий, непонятный здравому смыслу, но неотразимый и восхищающий призыв вернуться в мир для действия, среди людей».⁶

Необходимое письмо в ожидании подвига актуализирует разлом между ценностно окрашенным будущим, мучительно переживаемым настоящим и травматическим прошлым. В герое эмигрантской прозы это рождает особую

¹ Бакунина Е. В. Для кого и для чего писать // Числа. 1932. № 6. С. 255.

² Демидова О. Р. Мемуарная проза «незамеченного поколения» // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 150.

³ Наиболее радикальным на пути отождествления эмиграции и творчества был писатель-антагонист «числовцев» В. Набоков-Сирин, утверждавший: «Термин "эмигрантский писатель" отзывает слегка тавтологией. Всякий истинный сочинитель эмигрирует в свое искусство и пребывает в нем» (Набоков В. В. Воззвание о помощи. Определения / Публ. и прим. А. Бабилова [Электронный ресурс] // Звезда. 2013. № 9. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/9/10n.html>. Дата обращения: 30.10.2016).

⁴ Оцуп Н. А. Из дневника // Числа. 1934. № 10. С. 201.

⁵ Терапиано Ю. К. Ю. Фельзен. Счастье // Числа. 1932. № 7/8. С. 268.

⁶ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 188.

рассеянность: «рассеянье воли» набоковского Ганина, рассеянность героев Варшавского, Газданова, Н. Татищева, Л. Червинской и др.

Рассеянность сознания молодого эмигрантского героя, в свою очередь, формирует особое ожидание. Мотивы ожидания и рассеянности¹ в прозе «младшего» поколения идеально иллюстрируются цитатой из «Опавших листьев» В. Розанова: «Рассеянный человек и есть сосредоточенный. Но не на ожидаемом или желаемом, а на другом и своем»². «Другое» и «свое» ожидание чаще всего протекает на пересечении метафизического и любовного сюжетов («Уединение и праздность» Варшавского, «Третья жизнь» Газданова, «Ожидание» Червинской) и связывается с нарушением социально установленной нормы. Так, например, герой «Третьей жизни» в самом начале рассказывает о том, что в то время, когда, например, певец выступает на эстраде, и все ожидают, как он продолжит пение, герой напряженно ждет, «что этот певец петь не захочет и так и будет стоять неподвижно и беззвучно, а потом просто уйдет, не сказав ни слова», или что подметальщик улиц «возьмет тряпку в рот и станет ее кусать — как кусок хлеба».³

Воспоминание, в свою очередь, было ценно постольку, поскольку могло сообщить вспоминающему герою внезапное откровение о жизни, потому столь часты в прозе младоэмигрантов мотивы «арзамасского ужаса», а память о смерти распознается как память о подлинной реальности, о внутреннем событии или о себе (в противопоставлении «своему»).

Любопытно рассмотреть отрывок из романа А. Алферова «Рождение героя», напечатанный во втором выпуске «Круга». Выраженные в нем монпарнасские тенденции остраниются иронической дистанцией, не свойственной «стоической серьезности» молодых эмигрантских писателей, что позволяет говорить об элементах пародии, не уловленной критиками. Отрывок написан с точки зрения автора-повествователя, рассказывающего о переломном дне в жизни своего героя,

¹ Подробнее об ожидании и рассеянности в связи с концепциями памяти в прозе «младшего» поколения эмиграции см. Главу 3.

² *Розанов В. В.* Опавшие листья <Короб первый> // *Розанов В. В.* Собрание сочинений. Листва // Под общ. ред. А. Н. Николюкина. М., 2010. С. 93.

³ *Газданов Г. И.* Третья жизнь. С. 367.

молодого эмигранта-парижанина Валентина Егорова. Однако с самого начала автор сомневается, «было ли начальное происшествие, о котором пойдет речь, только поводом, или оно явилось и причиной, в сущности *породив* героя».¹ Фигура автора раздваивается за счет того, что о нем Алферов так же, как и о герое, пишет в третьем лице, вводя в текст романа сам процесс создания:

В глазах автора к тому времени он еще не имел исчерпывающих, отличительных признаков. Определяло его не по возрасту юное и не по настроению пасмурное лицо — и только. У него не было ни фамильной родинки на щеке, ни характерного шрама поперек лица, который говорил бы без слов о его причастности к гражданской войне, ни тика, ни особой походки с каким-нибудь показательным вывертом; голос у него был вполне заурядный, костюм — тоже (а не перелицованный, не с продранными локтями), и небрежным жестом он не извлекал из кармана портсигара, чтобы закурить (портсигара у него вообще не было), — иными словами, его нельзя было бы изобразить двумя-тремя штрихами, и живым он от этого не стал бы. Но неподатливость оформлению только подчеркивала подлинность его натуры. Он был уже человеком в самом неограниченном смысле этого слова, — самобытным и свободным, и мог даже по собственной воле выключиться из литературного плана.²

В данном отрывке подчеркивается, во-первых, что процесс досоздания героя расположен в будущем, во-вторых, его «подлинность» (слово из активного словаря монпарнасцев) подчеркивается внешней заурядностью, в-третьих, постулируется автономия героя. Описание «невзрачного» героя, с одной стороны, может отсылать к знаменитому вводному описанию Акакия Акакиевича, и тем самым задавать тему «маленького человека», с другой стороны, должно распознаваться в контексте «героических» манифестов монпарнасцев, в которых декларировался своеобразный «человек без свойств», социальных, во всяком случае. Герой не отличается способностью управляться со своей волей, но то же касается и автора: достаточно сюжетной остановки (вроде очереди за виноградом), чтобы автор «тотчас же усомнился в своем призвании и тем привел героя в совершенно невозможное состояние».³ Однако герой без препятствий со стороны автора идет навстречу своему «воплощению». Топология его воплощения такова: безразличное отвращение к людям (герой прогуливается на

¹ Алферов А. Рождение героя (отрывок из романа) // Круг. 1936. № 2. С. 93.

² Там же.

³ Там же. С. 94.

рынке) — *обида* за людей (вследствие насвистывания фокстрота «Китайские ночи» герой «приходит в себя») — беспокойное «непроизвольное воспоминание» (наложение настоящего запаха на прошлый: стертый к 1936 году прустовский тоpos), приведшее героя «в какой-то закоулок прошлого» и проблематизирующее связь разных «Егоровых» во времени — наложившийся на это шок от увиденной автомобильной аварии (жертва которой сперва описывается как неживой предмет) — узнавание в искаленном «своего, потерянного в эмиграции, сослуживца» — отчаяние от невозможности отыскать в памяти какое-либо объяснение бессмысленности катастрофы — сочувствие к себе и к сослуживцу, осознание смерти.

Автор, однако, сомневается в искренности сочувствия Егорова и указывает на то, что герою не удастся связать смерть другого со своей судьбой (мотив, часто встречающийся и у Варшавского). Особенно показательно, что Егоров, спросив у полицейского адрес госпиталя, куда отвезли его бывшего сослуживца, в действительности идет «по направлению к дому, боясь обернуться и вздрагивая от чужого прикосновения, в полной уверенности, что идет в госпиталь».¹ На основании отрывка сложно делать выводы относительно природы представленной здесь иронической дистанции и возможной пародии на тексты «младших» писателей-эмигрантов, тем не менее, ключевая сюжетная ситуация Алферовым схватывается, и неслучайно, что он дает ее с точки зрения не только третьего лица, но как бы абстрагировавшись и от автора-повествователя. Сюжетная же ситуация такова: «внутреннее» и отчужденное существование молодого эмигрантского человека нарушается встречей с образами умирания или исчезновения, что и становится своеобразным событием памяти.

1.2.3. «Молодость» эмигрантского автора и героя как рефигурация «подростковости» героя Ф. М. Достоевского

Одним из наиболее устойчивых характерологических принципов в определении «молодых» эмигрантских авторов и «молодого» эмигрантского героя

¹ Там же. С. 100.

была декларируемая ими «молодость». Кавычки здесь отнюдь не случайны и символизируют степень необходимой условности, которую вкладывали в определение «молодости» и сами представители «младшего» поколения. И хотя Г. Струве и Варшавский «младшее» поколение определяли не в последнюю очередь через возраст (те, кто родились на рубеже XIX и XX веков), любой список «молодых» поражает своим разбросом: к «младшим» причисляют Червинскую (г. р. 1907) и Шаршуна (г. р. 1888), Варшавского (г. р. 1906) и Фельзена (г. р. 1894).

Ходасевича и Адамовича — одних из самых влиятельных фигур русского зарубежья — относили к «среднему» поколению и наделяли авторитетом «старших», хотя Ходасевич был всего на два года старше Шаршуна, а Адамович — Фельзена. Причисление писателей к «старшим» и «младшим» чаще всего объясняется идеологически, и условность «молодости» авторов нередко становится причиной неадекватных оценок. К примеру, М. Агеева Адамович в рецензии на десятую книгу «Чисел» называет «мальчиком», «стоящим у подножия творчества»,¹ а в письме к беллетристу-меценату А. П. Бурову — «тепличным растением». Агееву на тот момент почти 36 лет, немногим меньше, чем самому Адамовичу, и хотя, по справедливому замечанию О. А. Коростелева, критик «судил о характере М. Агеева исключительно на основании его произведений»,² сложно объяснить игнорирование временной дистанции в полтора десятилетия, разделяющей пусть даже автобиографического Вадима Масленникова и его создателя. В свою очередь, А. П. Буров и С. Горный причислялись к «начинающим» и «молодым» авторам только на основании своего участия в «Числах», имеющих «героическую» ориентацию на «молодых». Хотя Буров (г. р. 1876) и Горный (настоящее имя А. А. Оцуп, г. р. 1882) не только не являлись «молодыми» авторами с точки зрения возраста, но и их литературная карьера началась задолго до эмиграции: у первого в 1902, у второго — в 1906

¹ Адамович Г. В. «Числа». Книга десятая // Последние новости. 1934. 28 июня. № 4844. С. 2.

² «Мы с Вами очень разные люди». Письма Г.В. Адамовича А.П. Бурову (1933–1938) / Публикация О.А. Коростелева // Диаспора: Новые материалы. Т. 9. СПб.; Париж, 2007. С. 339.

году. А начало литературной карьеры было вторым различающим принципом. «Старшими» считали тех, кто состоялся как писатель до эмиграции, «младшими» тех, кто начал печататься за рубежом. Такого мнения придерживались многие, в том числе И. Одоевцева и Н. Берберова.¹ Однако, как показывают Р. Гейро, Л. Ливак, А. Морар,² «доэмигрантское» авангардистское прошлое С. Шаршуна, А. Гингера, Б. Поплавского, Д. Кнута, Б. Божнева критики и историки эмигрантской литературы, а иногда и сами авторы, предпочитают игнорировать или не афишировать.³

Таким образом, ни физический возраст автора, ни время его вступления в литературу не проясняют вполне, почему его причисляют к «молодой» эмигрантской литературе. Вероятно, решающую роль играла выстроенная в соответствии с «эстетикой противопоставления» литературная программа монпарнасцев, в рамках которой «молодость» была одной из ключевых *формул узнавания* как автора, так и героя. Любопытно этот специфический опыт невозможности повзрослеть описывает Одоевцева:

К тому же, и это очень странно, для меня в эмиграции время как будто пошло назад, вспять. Я как будто неожиданно помолодела. Из поэта настоящего, поэта, возраст которого не играет роли, я тут превратилась в «молоденькую поэтессу» и «молодую романистку», как меня постоянно величали в прессе. И что уж совсем дико — я так и оставалась «молодой поэтессой» и «молодой романистской» бесконечно долго, чуть ли не до окончания войны. Со мной в эмиграции случилось обратное, чем с гадким утенком в сказке Андерсена. Гадкий утенок там превратился в лебедя, я же, напротив, из «лебедя» превратилась в «гадкого утенка».⁴

В рецензии на второй выпуск «Круга» (1936) Адамович справедливо напоминает эмигрантской публике:

¹ Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 314–315; Одоевцева И. В. На берегах Сены // Одоевцева И. На берегах Невы. На берегах Сены. М., 2012. С. 755.

² Гейро Р. К типологии поэзии первой русской эмиграции // *Revue des études slaves*. 1998. Vol. 70. № 1. P. 187–199; Ливак Л. «Героические времена молодой зарубежной поэзии». Литературный авангард русского Парижа (1920–1926) // *Диаспора. Новые материалы*. 2005. Т. VII. С. 131–242 (с дополнениями см. в: Ливак Л., Устинов А. Литературный авангард русского Парижа: История. Хронология. Антология. Документы. М., 2014. С. 11–145); Morard A. De l'émigré au déraciné. P. 33–113.

³ А некоторых, как И. Зданевича, не обнаружить даже в словнике писателей в «Литературной энциклопедии русского зарубежья (1918–1940)».

⁴ Одоевцева И. В. На берегах Сены. С. 561.

Сотрудничают в «альманахе» не мэтры с общепризнанными именами и заслугами, а по преимуществу поэты и беллетристы, начавшие писать после революции. По привычке мы их называем «молодыми», хотя в большинстве это люди того возраста, в котором духовные и умственные силы человека находятся в расцвете: поэтому в отношении к ним благожелательное снисхождение так же неуместно, как и высокомерное похлопывание по плечу. Пушкин в эти годы умер, а Толстой писал «Войну и мир».

Однако это не просто дань «привычке»,¹ продленная практически на два десятилетия «молодость» писателя и его героя имеет вполне определенное историко-литературное объяснение.

Во-первых, обращаясь непосредственно к ближнему контексту, можно сказать, что отталкивание в своем творчестве от психологии молодого человека и попытка осознать судьбу молодого поколения сближало русских эмигрантов с послевоенной французской прозой 1920–1930-х годов.

Послевоенная «чувствительность» породила литературный тип — беспокойного и дезориентированного молодого человека. В 1920 его можно было обнаружить в «Беспокойной жизни Жана Эрмелена» Жака де Лакретеля, «Беспокойном ребенке» Андре Обей, «Беспокойной юности» Луи Шадурна. А вслед за ними появились «Гражданское состояние» (1921) Дрие да Рошеля, в 1923 «В сторону» и «Добрый апостол» Филиппа Супо, а также «Дьявол во плоти» Раймона Радиге. Герой, страдающий от личностного кризиса, иллюстрировал разрыв, образованный войной, от которого он спасался в интроспективном анализе и международных авантюрах, что побуждало критиков объединять данные тексты под рубрикой «литературы уклонения». Дезориентированный молодой человек вскоре проник в такие разные романы как «Ужасные дети» Жана Кокто и «Путешествие на край ночи» Л.-Ф. Селина.²

¹ Ср. характерный анекдот, приведенный в мемуарах Р. Б. Гуля: «Кстати, о "молодости" этих поэтов Владимир Варшавский, смеясь, рассказал как-то анекдот, сочиненный Тэффи. "Иду, говорит Тэффи, ночью по Монпарнасу, вдруг из какого-то кафе гуськом, один за другим, выходят евреи средних лет. Спрашиваю путника: 'Кто это? Что за люди?' — 'А это, говорит, Союз русских молодых поэтов'. Конечно, Тэффи, как во всяком анекдоте, "нажимает педаль". Среди русских поэтов были евреи (Кнут, Гингер, Раевский, Ю. Мандельштам), но отнюдь не в большинстве. А вот насчет "средних лет", это, пожалуй, тонко» (*Гуль Р. Б. Я унес Россию: Апология эмиграции. Т. II. Россия во Франции. М., 2001. С. 176*). См. также характерное неоднозначное описание поведения «молодых» на новогоднем бале в 1939 году в письмах Тэффи к В. Н. Буниной: Переписка Тэффи с И.А. и В.Н. Буниными. 1920–1939 / Публ. Ричарда Дэвиса и Эдит Хейбер, вступ. ст. Эдит Хейбер // *Диаспора. Новые материалы. 2001. № 1. С. 348–421*.

² *Livak L. How It Was Done in Paris. P. 24.*

Ливак был убежден, что «беспокойный молодой герой французских романов нашел себе кузена в "герое молодой эмигрантской литературы"»,¹ то есть, иными словами, поколенческая идентичность младоэмигрантов строилась по модели французской послевоенной литературы, предложившей «беспокойного» и «разочарованного» героя.

Выдвижению молодого героя в 1920-е годы сопутствовал пафос переопределения того, что такое и чем должна быть литература: многие довоенные образцы теряли для молодых авторов смысл именно потому, что выражали идею прекрасной и гармоничной формы, которая не только не предотвратила, а, возможно, в силу своего эскапизма, ускорила катастрофу мировой войны и оказалась неспособна выразить новое время. Это шло в согласии со значимым для самоопределения нового сознания эссе П. Валери 1919 года «Кризис духа»: «Мы видели собственными нашими глазами, как истовый труд, глубочайшее образование, внушительнейшая дисциплина и прилежание были направлены на страшные замыслы <...> Знание и Долг — вот и вы на подозрении!»² — постулировал он, предложив в своем эссе образ «европейского Гамлета», наблюдающего череп Европы. Образ Гамлета был перенят эмигрантами и превращен в образ «восточного Гамлета» (в стихотворении Адамовича) или «эмигрантского Гамлета» (в эссеистике Варшавского). Инстинктивный ниспровергатель прошлого и пластичный выразитель времени, подросток или молодой человек в послевоенное время во Франции занимает одно из центральных мест в литературе, и как поведенческая³ (дадаисты, ранние сюрреалисты, создатели романа о «европейских Гамлетах», охваченных «новой болезнью века»), и как литературная категория (герой).

Герой-подросток составлял необходимое условие возникновения и развития сюжета взросления. В контексте западноевропейской традиции тема

¹ Ibid. P. 26.

² Валери П. Кризис духа / Пер. с фр. А. Эфроса // Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 84.

³ О трех сменяющих друг друга поколенческих волнах во Франции, принципиально по-разному пережившими опыт войны и по-разному творчески их осмыслявшим см.: Wahl R. The Young Man of Today // Wahl R. The Generation of 1914. Cambridge, 1979. P. 5–42.

«подростковости» генетически связывается с XVIII веком (просветительская драма, *Bildungsroman*), однако именно в XX веке фигура подростка (иногда — ребенка) становится ключевой:

Оглядываясь назад, полагаешь несомненным, что двадцатому веку предстоит стать известным как век подростковости. Романтики говорили об импульсе сиюминутного самораскрытия; натурализм — о проблеме понимания нашей социальной и экономической обусловленности. Немецкий пиетизм с интересом к внутренней жизни и внутреннему чувству, наряду с субъективизмом бергсонианской мысли, внесли свой вклад в рост культа Эго и проблематизирование «Я». Подросток стал естественным выразителем этих проблем.¹

Во французской литературе первой половины XX века широкое распространение получил роман о подростке, в особенности, в связи с послевоенным кризисом, чему посвящена монография О'Брайан,² что, по мнению исследователей, позволяет говорить о настоящем «культе подростка».³ Многим этот культ обязан А. Жиду, с самого начала своего писательского пути выбравшему в качестве аудитории юность и планирующему написать свое «Новое воспитание чувств». «Яствам земным» (*Les Nourritures terrestres*, 1897), пробе этого замысла, «было суждено стать выразителем /the breviary/ целого поколения молодых»⁴. Жид был также одним из главных авторитетов для молодых эмигрантских писателей, в особенности были популярны «Топи» (*Paludes*, 1895) «Подземелья Ватикана» (1914) и «Фальшивомонетки» (1925), из нехудожественных произведений — цикл лекций, посвященных Достоевскому и «Numquid et tu?» (1922). Между прочим, в одном из первых и ключевых манифестационных высказываний «молодых» имя Жида связывается с образом эмигрантского молодого человека.⁵

¹ Hammer A G. Adolescence // Dictionary of literary themes and motifs / Ed. Jean-Charles Seigneuret. Westport, 1988. P. 8.

² O'Brien J. The Novel of Adolescence in France. New York, 1937.

³ Gibson R. The Cult of Adolescence // Gibson R. The End of Youth: The Life and Work of Alain-Fournier. Exeter, 2005. P. 1-12.

⁴ O'Brien J. Gide, Mauriac and Cocteau, Portraitists of the Adolescent // The French Review. 1937. Vol. 10. № 5. P. 378.

⁵ Варшавский В. С. Несколько рассуждений об Андрэ Жиде и эмигрантском молодом человеке. С. 340.

Второй причиной выдвижения героя-подростка на авансцену литературы младоэмигрантов является наследование традиции русской литературы, в сюжетостроении которой центральное место занимает история инициации и становления молодого человека, формирующая русский вариант романа воспитания.¹ Именно у Достоевского этот сюжет, начиная с Мечтателя в «Белых ночах» и заканчивая «русскими мальчиками» в «Братьях Карамазовых», переносится в центр поэтологии, трансформируясь из ценностно окрашенного сюжета воспитания в сюжет внутренней самоактуализации героя в ситуации исторического перелома и проблематизации ценностных ориентиров. Отдельный интерес представляет роман Достоевского «Подросток» (1875), в котором повествовательная инициатива практически полностью передается герою, чья «подростковость» имеет решающее значение как в контексте подготовительных материалов к роману, так и в целом произведения. Притом важность предпринятого в романе эксперимента в том, что не только герой, но и автор представляют собой «подростка», как бы заместившего «взрослого» автора (антификциональный пафос Аркадия Долгорукого). Уникальность категории «подростковости» в романе Достоевского в способности выражать одновременно социальные, нравственные и поэтологические смыслы. Социальное значение фигуры Аркадия Долгорукого — художественно исследовать правоту инвектив, направленных в сторону молодого поколения со стороны таких людей, как Р. Фадеев, желавших добиться введения контроля над студентами и ограничений в получении разночинцами высшего образования. Нравственное значение — возможность показать в контексте современной роману эпохи, когда повсюду, по мнению писателя, главенствует «идея разложения» (16, 16),² сына «случайного семейства», который, вырастая из своей «подростковости», «узнает, что добро, что зло» (16, 16). Поэтологическое значение героя-подростка — средствами

¹ Краснощекова Е. А. Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. СПб., 2008.

² Достоевский Ф. М. Подросток. Рукописные редакции // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 16. С. 16. Здесь и далее ссылки на произведения и подготовительные материалы Достоевского даются в тексте по этому изданию: Л., 1972–1990. Т. 1–30 — с указанием номера тома и страницы арабскими цифрами.

композиции, исповедального тона, особого типа воспоминания «на коротком приводе», текстуальных отношений с физическим и юридическим «отцами» — исследовать, какие возможности открывает формирование непрофессионального писателя-подростка Аркадия Долгорукого, который неоднократно в тексте замечает, что занят не «литературой» («литературными красотами»), а «автобиографией», к написанию которой его толкает «внутренняя потребность» (13, 5). Герой-подросток Достоевского — своего рода поэтологическая экспликация процесса художественного сдвига, «...именно такой составитель записок о своей жизни и сумел отразить — пишет Я. Зунделович, — текучее, становящееся, т.е. образ "смутного времени" во всей непосредственности восприятия, и именно такой составитель даст образ времени, а не рассуждения о нем».¹

Несмотря на большую значимость Достоевского для таких эмигрантских писателей, как Шмелев, Ремизов и многих других, больше всего к этому автору, по замечанию Г. Струве, «в русской литературе тянулись молодые писатели (это не относится к Набокову, но и у того отталкивание от Достоевского, как и от Фрейда, немного напускное, не всегда искреннее)».² Категория «самое важное», «искренность» и т. п. в эмигрантском дискурсе определялись и оправдывались со ссылкой на Достоевского.³ Важно также заметить, что в художественной вселенной Достоевского переживание подростковости может выступать не только, или не столько как возрастная, сколько как экзистенциальная категория. В статье К. А. Баршта «Герой Ф. М. Достоевского как подросток» показано, что героев русского писателя условно можно поделить на три группы: тех, кто, подобно Лужину и Гане Иволгину, приходят к смирению обывателя, тех, кто хочет, как князь Мышкин и Алеша, выйти «из детства... прямо в духовную зрелость», и подростков, ищущих свой путь в процессе «жизненных метаний и

¹ Зунделович Я. Романы Достоевского. Статьи. Ташкент, 1963. С. 144.

² Струве Г. П. Русская литература в изгнании. С. 205.

³ Livak L. How It Was Done in Paris. P. 18.

исканий»¹ (Подпольный парадоксалист, Раскольников, Версиков, Митя, Иван). Последнее характеризует большинство персонажей Достоевского, делая его произведения трагедиями все более уточненных неудач героев: дело их жизни — самоиспытание, инициация.

Подростки Достоевского находятся в ситуации выбора, в напряжении воли, где ставкой всегда становится (или кажется таковой субъекту речи) жизнь: усилием самопознания полна язвительная исповедь подпольного парадоксалиста (которого не назвать физическим «подростком»), «необходимым объяснением» называет Ипполит свои записки, которые он жаждет успеть прочитать, «внутренняя потребность» толкает Аркадия Долгорукого к письму. Им требуется выговорить к жизни пластическую силу своей души, чтобы через слово выйти к напряженности и «трепету жизни», поиску которого в произведениях Достоевского так сочувствовал А. Жид. Подростковость героя есть проявление интенсивности его воли, оставленной за ним потенции непредсказуемости. Ж. Катто обозначил эту потенцию у Достоевского как «*время возможного*», потенциально могущее стать «*временем мощи*, которое для анализирующего себя героя остается одновременно и *временем сомнения*».² Не только Жид, но также и многие писатели XX века (Ж. Ривьер, Т. Манн, Ф. Кафка, Г. Гессе, Ф. Мориак, Дж. Сэлинджер, Г. Бёльль и др.) прочитывали «Подростка» Достоевского как роман, открывающий художественные возможности благодаря передаче молодому герою решающего повествовательного голоса.³

¹ Баршт К.А. Герой Ф.М. Достоевского как подросток // «Педагогика» Ф.М. Достоевского. Сб.ст. Коломна, 2003. С. 14.

² Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 52.

³ См., например: Березина А. Г. Ф. М. Достоевский в восприятии Г. Гессе // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978. С. 220–236; Милешин Ю. А. Достоевский и французские романисты первой половины XX века. Челябинск, 1984; Туниманов В. А. Подростки разных времен (Достоевский, Мориак и другие) // Образ Петербурга в мировой культуре. СПб., 2003. С. 115–144; Геригк Х.-Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. 2012. № 28. С. 11–13; Геригк Х.-Ю. Влияние и присутствие Достоевского в литературе на немецком языке. Фрагменты обзора от конца XIX века до настоящего времени // RELGA — научно-культурологический сетевой журнал — <http://www.relga.ru/>. 2012. № 10; Дудкин В. В. «Roman Dostoevskien» как новаторская форма жанра и термин (Достоевский во Франции в первой трети XX в.) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2013. Т. 20. С. 389–403.

Подробнее на проблеме героя-подростка применительно к эмигрантской словесности, в сопоставлении с романом Достоевского и с учетом значимого для интерпретации молодого героя творчества Жида, мы остановимся во второй главе. Здесь же укажем, что возможность соположить образы молодых эмигрантских героев и подростка Достоевского основывается на том, что и в том и в другом случае мы имеем дело со «смутным временем» и с ситуацией «случайного семейства». В несколько схематизированном виде «старшие» писатели, оказавшиеся, с точки зрения «молодых», неспособными ориентировать их в жизни, могут быть осмыслены как духовные наследники физического и юридического отцов Аркадия Долгорукого. В свою очередь «молодой эмигрантский герой», интроспективно выговаривающий некое ключевое событие памяти, может быть увиден как дальний родственник Аркадия Долгорукого. И. Каспэ, размышляющая над спецификой понятия «молодости» в дискурсе представителей «незамеченного поколения», утверждает, что в эмиграции 1920–30-х годов молодость принимает «скорее компенсаторные, чем адаптивные функции»,¹ имея в виду, что в отсутствие подрастающей смены поколение замыкается в «вечной молодости, вечной вторичности, вечной незамеченности».² Но это означает также, что «младшее» поколение писателей-эмигрантов противопоставляет себя «зрелости» как ценностной, а не возрастной, категории, как определенному «застыванию» личности в ограниченном множестве своих социальных отражений. Пока представители «младшего» поколения, также как и их герои, остаются «молодыми», они еще чувствуют возможность изобрести собственную историю взросления. Поиск этого пути во многом и обуславливает, как и для Аркадия Долгорукого, появление «внутренней потребности» осмыслить историю «первых шагов на жизненном поприще» (13, 5).

1.3. Формы присутствия памяти в эмигрантском дискурсе

¹ Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 89.

² Там же. С. 119.

Как сказано в начале данной главы, в своей работе мы предлагаем рассмотреть формы присутствия памяти-воспоминания в эмигрантской публицистике и художественном творчестве с точки зрения трех смыслообразующих перспектив.

Первые две (память-миф и память-долг) являются развитием и осуществлением за рубежом так называемой «русской идеи». Память-миф в своем предельном выражении оказывается способен вынести за скобки «преходящее» время в пользу прояснения вневременного исторического лика России или вне- и всевременного человеческого «я»: пользуясь словами Адамовича, сказанными в письме Гиппиус по поводу «Жизни Арсеньева», «право, было бы все-таки обидно за "матушку-Русь", если бы никто ей хорошей отходной не пропел».¹ Построение памяти-мифа в произведениях Бунина, Шмелева и Осоргина, отсылая нас к индивидуальной памяти писателей, опирается на коллективную память народа. Конечно, нужно учитывать, что «социальные рамки» памяти-мифа этих писателей на более глубоких уровнях интерпретации прочитываются как экспериментальная художественная феноменология памяти (особенно это касается творческого метода Бунина).

Напрямую связана с памятью-мифом память-долг, основывающаяся на необходимости в эмиграции «сохранить ценности и традиции русской культуры и продолжить творческую жизнь ради духовного прогресса родины независимо от того, суждено ли было эмигрантам вернуться домой или умереть на чужбине».² Ставшая неотъемлемым лейтмотивом прежде всего эмигрантской публицистики, идея памяти как долженствования с известной полнотой выражена в небольшом сборнике «Что делать русской эмиграции».³

¹ Письма Г. В. Адамовича к З. Н. Гиппиус. 1921–1931. С. 508.

² Раев М. Россия за рубежом. С. 14–15.

³ Что делать русской эмиграции / ст. З. Н. Гиппиус и К. Р. Кочаровского, предисл. И. И. Бунакова. Париж, 1930. Анализ этого сборника с точки зрения того, как формировалась в изгнанническом дискурсе 1920-х годов парадигма «посланничества» см.: *Соливетти К., Паолини М.* Парадигмы «изгнания» и «посланничества»: европейский опыт русской эмиграции в 20-ые годы // *Europa Orientalis*. Vol. 22. № 2. 2003: L'Europa nello specchio della prima emigrazione russa (1918-1940). Roma, 2004. С. 145–171.

В свою очередь, «молодое» поколение реализует эту «русскую идею», и здесь мы солидаризуемся с постулатом Каспэ: «если мессианская идеология связывается с авторитетной риторикой "старших", то программа реализации этой идеологии отыскивается в риторике "молодых"». ¹ Реализуют они ее, поставив для себя в качестве основополагающих вопросы «кто мы? откуда? куда? что мы делаем на земле? по чьей воле или по чьей слепой и жестокой прихоти брошены мы в мир?» ² Не случайно Поплавский писал:

Эмиграция есть не армия будущей России, даже не кадры ее, скучающие в бездействии, а просто какая-то русская манера смотреть на мир (ибо там, где два еврея читают Тору, там и Палестина). Россия, если она действительно интеллигбель, живая идея, не нуждается вовсе в огромном количестве поклонников. Отсюда я часто оправдываю явление так раздражающего отцов эмигрантского благополучного отношения к миру и какой-то новой стоической бодрости, ибо жизнь ее не на собраниях и не в передовых статьях, а там же, где и всякая жизнь: в дружеском кругу, в мало понятной ее полурукописной литературе и в особой русской грусти каждого жеста, каждого слова, каждой улыбки эмигрантского молодого человека. ³

Представители «младшего» поколения пытались вспомнить «себя», освободившись от «своего», восстановить решающее событие памяти, которое имеет скорее не внешнюю (революция, гражданская война, изгнание), а внутреннюю (самопознание, религиозное обращение, любовь, уловление себя во времени) природу. Такую память в соположении с первыми двумя мы назвали памятью-метонойей, греческим словом метанойя («перемена ума», покаяние) одновременно указывая на исповедальную природу многих текстов «незамеченного поколения» и отмечая тенденцию в их творчестве схватывать момент «переходности» состояний сознания.

Герменевтический потенциал памяти-воспоминания как способа перевоспитать себя в процессе «припоминания и записывания» сближает «молодого эмигрантского человека» с подростком Достоевского из одноименного романа.

¹ Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 37.

² Адамович Г. В. Одиночество и свобода. С. 25.

³ Поплавский Б. Ю. Человек и его знакомые // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 123.

Прежде чем обратиться к анализу концепций памяти в романе Достоевского «Подросток», поясним, почему, на наш взгляд, такая контекстуализация оказывается возможной.

1.3.1. «Подросток» как источник мнемонической поэтики эмигрантской литературы

Для исследования специфики памяти-воспоминания в прозе «младшего» поколения эмиграции особую важность приобретает работа Б. В. Аверина, посвященная контекстуализации мнемонической поэтики Набокова в русской автобиографической традиции. Определяя релевантный корпус текстов для определения специфики набоковской памяти, Аверин концентрируется на художественной литературе первой половины XX века (творчестве Андрея Белого, Вяч. Иванова и И. Бунина) и выбирает в качестве основополагающих ориентиров, задающих онтологическую и гносеологическую перспективу в интерпретации памяти, философские и мемуарно-автобиографические тексты Л. Карсавина, Г. Гурджиева, П. Успенского, Н. Бердяева и П. Флоренского. По мнению ученого, ряд литературных произведений XIX века (а также наследующих им текстов XX столетия), в которых предпринимается попытка выстроить художественные отношения с индивидуальной и исторической памятью, оказываются в своих концептуальных предпосылках чужды набоковским текстам, поскольку подразумевают или явным образом задают перспективу тому, каким образом автор, а вслед за ним — читатель, должны воспринимать повествовательное воссоздание прошедшей жизни. Проводя демаркационную линию между «Мнемозиной в плену концепций» и самоценным «гением тотального воспоминания», Аверин полагает, что «Былому и думам» А. Герцена, «Истории моего современника» В. Короленко свойственно продуцирование общекультурной автобиографической установки: «связать свою биографию, своеобразие своего личного "Я" с историческими

закономерностями, или "веяниями времени"»,¹ тогда как другому автобиографическому типу, проявленному в трилогии Л. Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность», свойственна концептуализация того, каким образом протекает в жизни человека нравственное совершенствование, как воспринимаются различные события в свете разных эпох развития. В свою очередь, третьим типом автобиографической прозы, которую Аверин полагает необходимым исключить из рассмотрения, являются тексты, в которых документальное начало подменяет собой работу памяти и воображения (в качестве примеров приводятся М. Горький, А. Мариенгоф и Тэффи). Все эти тексты, по мнению Аверина, отличают «концептуализм, рационализм, "объективизм"». ²

И если концептуальные автобиографии искали «законченный результат воспоминаний», то Набокова интересовал в первую очередь «извилистый, непоследовательный и пунктирный ход памяти, который трактуется как самое точное свидетельство о предмете воспоминания». ³ Среди многообразия координат, которые Аверин размечает, с целью определить, как работает процесс памяти, выделим ключевые: художественная (творческая) память оказывается духовной силой, посредством которой среди множества неподлинных «я» отыскивается подлинное, и восстанавливается, взятое в фокус самопознающего сознания, нарушенное единство «я»; время же находит пластичное утверждение в вечности.

Предлагаемая Авериним автобиографическая традиция, в рамках которой проявляет и заявляет себя мнемоническая проза Набокова, целиком связана с гармоническим и гармонизированным представлением о времени и вечности. Воспоминание, воссоединяя разорванное «я», ведет вспоминающего субъекта к далекому прошлому, к потерянному раю детства,⁴ с тем, чтобы, оттолкнувшись от

¹ Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 23–24.

² Там же. С. 30.

³ Там же. С. 31.

⁴ Как указывает М. Маликова, «мотив утраченного рая детства» в автобиографической прозе Набокова с необходимостью включался в контекст своеобразной «автобиографии

детства как от метонимии, вспомнить адамический потерянный рай. Вейдле интерпретирует важность «детства» в литературе XX века и сопряженных с ним мотивов «вечно-детского», памяти о потерянном рае и т. п. как проявление симптоматики «умирания искусства», как попытку оживить искусство посредством введения несложившихся, становящихся героев (для роли которых дети идеально подходят).¹ Аверин большое значение придает Л. Шестову, провозгласившему, что в отвлечении от конвенциональных рассудочных норм и предзаданных самоочевидностей «плоды с древа познания добра и зла перестанут прельщать вас, вы начнете стремиться к тому, что "по ту сторону добра и зла", анамнезис (вспоминание) о том, что видел ваш праотец, будет непрерывно тревожить вас, торжественные славословия разуму будут казаться вам скучными стенами земли, а все наши самоочевидности — стенами тюрьмы».²

И хотя Шестов, как и Аверин, совсем не пытаются построить в связи с постулатом об анамнезисе некую апологию вечного и вечности в смысле неподвижной, постоянной и равной себе сущностной данности, совсем неслучайным кажется, что Шестов, строя свой философский проект, полемизирует с Бергсоном, который и оказался в XX веке философом, радикальным образом переосмыслившим соотношение вечного и временного и предложившим смотреть на мир «с точки зрения длительности»; не вспоминать «жизненный порыв», но продолжать его, сжимая как можно большую толщу прошлого и освобождаясь тем самым от искусственной идентичности своего «я». В интерпретации Аверина событие памяти отсылает к чему-то, что находится «позади» человека, «собирает» его «я»: такая позиция кажется справедливой по отношению к творчеству Набокова.

Впрочем, в исследовательских работах, посвященных функционированию категории памяти в прозе русских эмигрантов первой волны вообще одним из лейтмотивом будет контекстуализация памяти и воспоминания в рамках

детства», заданной парадигмальными текстами Аксакова и Толстого: *Маликова М. Э.* В. Набоков. Авто-био-графия. С. 57–58.

¹ Вейдле В. В. Умирание искусства. С. 128–133.

² Шестов Л. И. Афины и Иерусалим // Шестов Л. И. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 632.

проявлений мифического (циклического, патриархального, аграрного, сакрального) времени-вечности.¹ Актуализируется способность творческой памяти противостоять «реке времен». Е. Ю. Ухова утверждает необходимость использовать «память» как термин в отношении творчества писателей-модернистов (Пруст, Джойс, Набоков, Кортасар и др.), поскольку у них она «стала своего рода моделью сознания» и активна, поскольку «существует на "пересечении" прошлого и настоящего»,² в отличие от предшествующей традиции разграничивать временные пласты. Чтобы понять, как функционирует память в XX веке, необходимо, считает исследовательница, учитывать новейшие философские и научные концепции о времени. Статическая концепция Джона МакТаггарта («не время движется, а мы движемся во времени»)³, серийная концепция Уильяма Данна (есть время, в котором мы действуем, и время, в котором мы наблюдаем первое время), неомифологическая концепция (постулирование времени, в котором всё ушедшее вернется) помогают Уховой интерпретировать важный для прозы XX века феномен обратимости времени, инициированный действием художественной памяти. К. А. Баршт рассматривает «тотальную» память-воспоминание Набокова как способ совпасть с онтологической памятью Вселенной. «"Синхронизация" информации, принадлежащей одновременно и памяти индивидуальности, и памяти Вселенной, помогает преодолеть чувственную ограниченность человека; временное видение мира изнутри сознания индивидуального "я" сливается с вневременным симультанным фондом онтологической памяти».⁴

¹ Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953; Гаретто Э. Мемуары и тема памяти в литературе Русского Зарубежья; Михайлов О. Н. Куприн // Литература Русского Зарубежья: 1920—1940. Вып. 2. М., 1999. С. 31–51; Коковина Н. З. Категория памяти в русской литературе XIX века. Курск, 2003; Степанова Н. С., Коковина Н. З., Самохвалова Е. А. Антропологический дискурс категории памяти в автобиографических текстах конца XIX — первой половины XX века. Курск, 2012.

² Ухова Е. Ю. Память и реальность (на материале творчества В. Набокова) // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. М., , 2003. С. 358.

³ Там же. С. 361.

⁴ Баршт К. А. Мнемозина Владимира Набокова: Правда онтологической памяти // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 55.

Как только мы попытаемся применить те же концепции памяти к прозе таких писателей, как Поплавский, Варшавский, Яновский или Фельзен, мы наткнемся на сопротивление самих текстов. Мы уже приводили выше специфическую для мнемонического дискурса позицию героя-повествователя «Вечера у Клэр», противопоставляющего память и воспоминания в пользу последних (которые обретают личный и неповторимый оттенок «памяти чувств»). В сознании героев Газданова воспоминания (а не «онтологическая память») приобретают особую важность в том числе в связи со знанием о собственной смерти, которому герои не хотят и не могут противопоставлять ни религиозные, ни теургические концепции бессмертия.¹

К примеру, в творчестве Фельзена, одного из самых последовательных представителей «литературы памяти» в «младшей» эмиграции, память-воспоминание существует в постоянном рассогласовании между очевидностью для героя уничтожения времени и «человеческого исчезания» и личной индивидуальной борьбой против этого уничтожения. В «Письмах о Лермонтове» герой-рассказчик констатирует, что «все способы изобретенного нами бессмертия — человеческой души и человеческого творения — всё это против правды единственно-очевидной, правды великого человеческого исчезания».² И размышляет далее:

Между тем нам бы следовало себе сказать: да, мы знаем, мы отметили то, что было и что прошло, и никакое воспоминательное творчество — ослабляющее или усиливающее, однако, непременно по-своему переделывающее — казавшегося бессмертным не удержало. Но если это «казавшееся бессмертным» невоскресимо в нас уничтожилось, то оно и вне нас сохраниться не могло, — мы же, преодолевая низкую очевидность и свою неотступную о ней боль, придумали вечное потустороннее бессмертие — божественную неумирающую свою душу — и в непозволительной самонадеянности чуть ли не распоряжаемся тем, о чем лишь можем бездоказательно и безответственно гадать — мировой жизнью и судьбой, — а здесь у себя (впрочем, у себя

¹ О близости и различии воспоминания в творчестве Газданова и Набокова см., к примеру: *Шульман М. Ю.* Газданов и Набоков // Возвращение Гайто Газданова. С. 15–25. *Ухова Е. Ю.* Значение памяти у Газданова и Набокова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 109–116.

² *Фельзен Ю.* Письма о Лермонтове // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. С. 326.

ли), на земле, попросту раздаем, капризная и меняя, внутренне-печальное и суетное земное бессмертие.

Однако есть у каждого из нас предел беспощадности к себе: я спорю с воображаемыми опровергателями и хочу у них отнять последнее утешение и надежду, но вот едва доберусь также и до своего прошлого, до немногих своих привязанностей, до нашей с вами неровной и все-таки родной дружбы — и нет у меня примирения со всем оканчивающимся и навсегда неповторимым, я опять яростно возмущаюсь, что расставался, что должен был расставаться — для непохожих на прежние, отчужденно-далеких, от времени обездушенных встреч, я опять после поисков нахожу вознаграждающие и ничем не оправданные объяснения: они застилают присутствие конца, и жизнь кажется целесообразной и великолепной. Увы, то, что однажды разоблачено, будет лишь ненадолго восстановлено, и даже сознание собственной правоты вскоре перестанет нас утешать, раз оно не изменит сути разоблаченного.¹

На этом, конечно, не останавливается его «идея-чувство» памяти, до конца романа герой продолжает, взяв в фокус судьбу литератора и литературы, выдвигать «за» и «против» «человеческого исчезания». Важно, что память-воспоминание начинает, следуя логике героя, противостоять разрушению времени тогда, когда это касается личного, здесь же важно, что это касается конкретного «ты» изменчивой возлюбленной героя Лели, к которой и обращены все его письма. Также показателен пример детских воспоминаний героя Фельзена, представленных в «Пробуждении» (1933). Герой рассказа боится возвратиться в памяти к своему детству, поскольку уверен в том, что исказит его, даже если передаст их «взволнованно, просветленно-творчески», но если он и сделает это, то

не ради «поэзии умершего быта», не ради поэзии самих воспоминаний, а для того, чтобы по мелочам проследить, как в темной путанице предутреннего детского хаоса родилась куда-то направленная самостоятельность и как ее тотчас же коснулось страшное время, подготовившее безысходные наши дни — и в старательных, напряженных своих поисках — продолжает герой — я буду довольствоваться хотя бы несовершенными, хотя бы теперешними обманчиво-поздними выводами.²

В воспоминании фельзенского героя неотменимо настоящее, прежде всего потому, что его герой не пытается посредством творческой памяти «сшить»

¹ Там же. С. 326–327.

² Фельзен Ю. Пробуждение // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. С. 5.

разрыв, обнаруженный им в своем сознании. Фельзенский рассказчик неотступно следуя за недавним прошлым, пытается проследить сегодняшние границы действия памяти-воспоминания, не вооружаясь философскими или религиозными ее истолкованиями.

Выразителен также пример Варшавского, который в «Уединении и праздности» (1932) воссоздает опыт дефективной памяти. В повести рассказывается история альтер-эго Варшавского Вильгельма Гуськова, события жизни которого предстают повествующему «я» (приближенному к «я» повествуемому) каким-то бессвязным «непониманием» жизни.

Однажды он подошел к окну, чтобы посмотреть, кончился ли дождь. С улицы тянуло сыростью. Где-то слабо чирикали воробьи. Сквозь густую зеленую листву деревьев была видна желтая, глухая стена костела. За костелом — деревья, пустыри... Громыхая, подъехала телега. Сидевший на козлах мужик в надвинутой на лоб кепке курил трубку и, понукая лошадь, махнул кнутом и процедил сквозь зубы — но.

<...>

Телега давно проехала, а Гуськов все стоял у окна, прислушиваясь к исчезнувшему стуку колес. Он хотел и не мог вспомнить какое-то забытое объяснение и вдруг с беспокойством подумал, что никакого объяснения не было (*Уединение и праздность*, 56).

Привычный поток мыслей в связи с ни о чем ясно не свидетельствующим событием прерывается, и Гуськов, «очнувшись от задумчивости, как будто в первый раз увидел стену костела, неясную загородную даль и бывшую всюду неподвижность» (Там же). В герое борются чувство, что мир существует, и уверенность в том, что основное содержание мира — пустота. Это поражает Вильгельма, ему становится «жалко мужика», но вслед за этим квазисобытием мысли его приобретают предшествующий солипсический уклон. Эпизод с телегой происходит на чешском курорте Падеброды, мужик на козлах, вероятно, зачинает болезненный процесс воспоминания о покинутой героем России, однако не преодолеваемый разрыв времен оставляет Вильгельма с переживанием сюрреалистичности окружающего мира одновременно с выпуклым образом существующей «желтой стены».

Отрывок из повести Варшавского контрастирует с фрагментом пятой книги «Жизни Арсеньева» Бунина, которого Варшавский знать, скорее всего, не мог, в силу того, что этот фрагмент впервые был напечатан в № 52 «Современных записок» за 1933 год. Главный герой книги Бунина описывает охватившее его интенсивное творческое воодушевление, представляющее ему в новом «ранящем» свете самые обыкновенные впечатления. Одним из таких впечатлений был извозчик на козлах:

Что, казалось бы, обыкновеннее? Но теперь меня все ранило — чуть не всякое мимолетное впечатление — и, ранив, мгновенно рождало порыв не дать ему, этому впечатлению, пропасть даром, исчезнуть бесследно, — молнию корыстного стремления тотчас же захватить его в свою собственность и что-то извлечь из него. Вот он мелькнул, этот извозчик, и все, чем и как он мелькнул, резко мелькнуло и в моей душе и, оставшись в ней каким-то странным подобием мелькнувшего, как еще долго и тщетно томит ее!¹

Память Арсеньева преобразует действительность прошлого, творчески связывая ее с тем, что сквозит за ней.² Герой Варшавского обнаруживает неспособность даже признать свое воспоминание и вынужден отыскивать «я», идя от одного квазисобытия памяти к другому. Служению Мнемозине Бунина или Набокова не свойствен ценностный разрыв, производимый внутри собственной памяти, который присущ Варшавскому (в особой степени, но и другим «младшим» писателям-эмигрантам). Если воспользоваться концепцией Е. Павлова о «мнемоническом возвышенном», примененной к автобиографической прозе О. Мандельштама и В. Бенямина, памяти «младших» эмигрантов соответствовала структура «насильственного разрыва», воспоминание должно было пробудить сознание к прерыванию инерции жизни.³

¹ Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. Юность. С. 198.

² Аверин Б. В. Дар Мнемозины. С. 214–215.

³ См.: «...революционным предложением Бенямина было покончить с таким толкованием воспоминания, которое берет прошлое в качестве незыблемой точки и видит настоящее "как пытающееся на ощупь привести познание к этому твердому основанию". Взамен Бенямин разработал теорию воспоминания, основанную на "диалектическом повороте [Wendung]" этого отношения: "прошлое должно стать внезапной мыслью пробужденного сознания", сознания, пробужденного к прерыванию, цезуре настоящего, пропитанного прошлым. Это пробуждение обладает структурой насильственного разрыва (*Zerspringen*), описанного в "труде о пассажах" "как смерть *Intentio*, совпадающая с рождением

Отношения героев младоэмигрантской прозы с памятью и воспоминанием выстраивались в соответствии со значимыми «следами» прошлого. Уместно вспомнить здесь характеристику героя Достоевского, предложенную М. Бахтиным: «герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида».¹ То же можно сказать и о специфике памяти-воспоминания в прозе «младшего» поколения писателей-эмигрантов.

В творчестве Достоевского мы встречаемся с рядом мнемонических сюжетов, объединенных формой воспоминания «на коротком приводе», эмоционально-волевым желанием вспомнить, связью воспоминания и письма, способностью воспоминания привести к осознанию («Записки из подполья», «необходимое объяснение» Ипполита Терентьева в романе «Идиот», «Вечный муж», «Подросток», «Кроткая»). Наиболее последовательно форма воспоминания заявлена писателем в романе «Подросток». В романе по крайней мере три концепции памяти, воплощенные в «идеях» персонажей (Аркадий Долгорукий, Версилов, Макар Долгорукий), напряжение между которыми, по нашему мнению, могут выразить отношения между художественной памятью «старших» и «младших» эмигрантских писателей. В то же время антификциональный проект подростка Аркадия Долгорукого находит, как мы считаем, продолжение в квазидокументальной прозе русских монпарнасцев.

1.3.2. Событие памяти в романе Ф. М. Достоевского «Подросток»

Событие понимается здесь в согласии с ранним сочинением М. Бахтина «К философии поступка» как единственный момент «жизни-поступления», который

подлинного исторического времени, времени истины"» (Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Авториз. пер. с английского А. Скидана. М., 2014. С. 13).

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 37.

целен в свете индивидуальной ответственности, поскольку «едины и нераздельны» «смысловой и индивидуально-исторический (фактический)» ее моменты. Бахтин настаивает, что в отношении события не могут строиться общие понятия, положения и законы, но оно «может быть только участно описано».¹ Необходимо кратко охарактеризовать предпосылки, вследствие которых стало возможным и необходимым прочтение романа с точки зрения воплощенных в нем персонажных концепций памяти, и как эти концепции приобретают для героев событийный характер.

В анализе жанра, хронотопа и нарратива романа «Подросток» исследователи отмечают важность проблемы воспоминания. Однако воспоминание не рассматривается как центральный сюжет и форма произведения, между тем как мы видим на примере «Подростка» создание уникального типа текста, где смыкается ряд принципиальных черт: создание фиктивного автора, подчеркнутый непрофессионализм письма, подростковое становящееся сознание, обращение к памяти как внутренняя потребность.

Проблема воспоминаний в творчестве Достоевского поставлена не столь давно. Ставшая предметом сообщения О.А. Иост на Старорусских чтениях в 1996 году² и предметом ее кандидатской диссертации,³ впоследствии она развивалась на материале «Белых ночей»⁴ и «Братьев Карамазовых» (в ставшей широко известной монографии Д. Томпсон)⁵. В отношении романа «Подросток», несмотря на заявленный фиктивным автором вспоминающий характер своего письма, эта проблема не становилась предметом специального рассмотрения. Уже

¹ Бахтин М. М. <К философии поступка> // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. С. 31–32.

² Иост О. А. Проблема воспоминаний в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 52–56.

³ Иост О. А. Воспоминания как структурный компонент в публицистике и художественной прозе Ф. М. Достоевского. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 1992.

⁴ Галышева М. П. О специфике психологического времени у Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2010. С. 52–61.

⁵ Томпсон Д.Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти. СПб., 1999.

для В. Л. Комаровича автобиографичность записок Аркадия — лишь сшивающий разрозненность текста прием.¹

В зарубежной славистике раньше, чем в России, внимание было обращено на формообразующий характер воспоминания в романе «Подросток». Х.-Ю. Геригк, например, сближает это произведение с прустовской эпопеей, замечая, что у Достоевского все движение сюжета также разворачивается в напряжении между произвольной и непроизвольной памятью.²

Ж. Катто, подобно Геригку, склонен ставить Достоевского в ряд писателей модернизма, «калечащих» время (В. Вулф, У. Фолкнер, Д. Джойс, М. Пруст). По мнению французского ученого, Достоевского в «Подростке» интересует «время, предшествующее выбору», к которому он подводит героя, «давая реальности подлинный образ движения».³ Линейное время у Достоевского приносится в жертву пространству, с оговоркой, что «Достоевский не стремится просто уничтожить протекание во времени, он хочет — путем концентрации, акселерации, путем (реже) задержки в вечности — выделить реальный момент, движущийся момент, когда все условности исчезают и проявляется свобода героя, выделить *время мощи*, которое для анализирующего себя героя остается одновременно и *временем сомнения*».⁴

В русскоязычной традиции интерпретация памяти в произведении сводилась к двум главным линиям: память как «воскрешение прошлого»

¹ Комарович В. Л. Роман Ф. М. Достоевского «Подросток» как художественное единство // Достоевский: статьи и материалы. Вып. 2. М.-Л.: Мысль, 1925. С. 61.

² Геригк Х.-Ю. Роман «Подросток» в историко-литературной перспективе // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна: КГПИ, 2003. С. 9.

³ Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1978. С. 46.

⁴ Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. С. 52.

(А. М. Буланов, В. Я. Кирпотин, Л. В. Сыроватко)¹, и как суд над собой (Н. М. Чирков, Е. И. Семенов, Е. А. Краснощекова)².

Расширение до известной степени проблема воспоминания в романе получила в статье Н. С. Измestьевой «Письмо, вспоминающее писание (о романе Ф.М. Достоевского "Подросток")». Автор статьи полагает, что в основе формально-содержательной организации романа положено воспоминание о Священном Писании, которому Аркадий неосознанно подражает и продолжает его в принципах своего письма.³

В последнее десятилетие появился ряд работ, где воспоминание рассматривается как одна из ключевых особенностей мировоззрения и творчества Достоевского. В этой связи упоминается и роман «Подросток». Здесь можно назвать имена К. А. Баршта, И. И. Середенко, Т. Киносита, А. Ю. Карпиленко.⁴ Однако акцент в этих исследованиях делается прежде всего на воспоминаниях детства; за рамками научного интереса остается сам вспоминающий характер записок Аркадия.

Записки Аркадия вызваны «внутренней потребностью» еще раз осмыслить факты, составившие его «первые шаги на жизненном поприще». Ставшие сюжетной основой, несколько месяцев проживания в Петербурге требуют для героя как бы вторичного проживания. «Полного отчета» хочет Аркадий, «до того

¹ Буланов А. М. Время в «Подростке» Достоевского // Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. Межвузовский сборник. Вып. 2. Горький, 1975. С. 93–99; Кирпотин В. Я. Жанровые особенности романа «Подросток» // Кирпотин В. Я. Мир Достоевского. М., 1980. С. 291–332; Сыроватко Л. В. Символика времени в романе «Подросток» // Достоевский и мировая культура. 1998. № 10. С. 107–115.

² Чирков Н. М. Тема духовного распада «живой жизни» («Подросток») // Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1967. С. 188–234; Семенов Е. И. Роман Ф. М. Достоевского «Подросток». Проблематика и жанр. Л., 1979; Краснощекова Е. А. Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве. С. 435–468.

³ Измestьева Н. С. Письмо, вспоминающее писание (о романе Ф. М. Достоевского «Подросток») // Библия и национальная культура. Пермь, 2004. С. 193–197.

⁴ Баршт К. А. Герой Ф. М. Достоевского как подросток // «Педагогика» Ф. М. Достоевского. Коломна, 2003. С. 9–20; Середенко И. И. «Драгоценные воспоминания» в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского // Летние чтения в Даровом. Коломна, 2006. С. 10–16; Киносита Т. «Воспоминание спасет человека!»: по поводу значения воспоминания детства в творчестве Ф. М. Достоевского // Там же. С. 17–21; Карпиленко А. Ю. Роль детских воспоминаний в становлении сознания Аркадия Долгорукого в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Там же. С. 22–27.

поражен» он был свершившимся. Но уже на первых страницах он сталкивается со сложностью воссоздания прошлого, спрашивая: «как изобразить мне тогдашнюю грусть мою (которую живо сейчас припомнил), засевшую в сердце» (13, 22). Желая писать фактами, он между тем рефлексировал о способе изображения, то есть о вопросах стилистики. Чувствуя тоническое расподобление двух «я», он с неудовольствием отмечает, что «здесь, в сейчас написанном, вышло легкомысленнее» (13, 36). Это влечет за собой мысли о возможной необходимости прекратить писать. Объясняет это герой тем, что взялся «писать всю правду» (13, 36). Максимально детализируя каждое событие, Аркадий все сильнее размывает горизонт воспоминания, стараясь восстановить прошлое в полноте его свершения. Характерные для этого выражения героя: «Не опускаю ни малейшей черты из всей этой тогдашней мелкой бессмыслицы» (13, 390), и в отношении Версилова: «припоминаю слово в слово рассказ его» (13, 220), и далее: «...весь Версиров вспоминается мне теперь не иначе как со всеми мельчайшими подробностями обстановки тогдашней роковой для него минуты» (13, 220). П. Йенсен замечает, что для Аркадия вообще характерно «"ситуирование" смысла», понимание важности контекста высказывания.¹

Дело обстоит так, словно герой и сам доподлинно не знает, где именно его памяти стоит прекратить развертывать события в письменной исповеди (отсюда включение анекдотических ситуаций и множественных отступлений от сюжетного действия).

Не только события нескольких месяцев восстанавливаются Аркадием: память-воспоминание в конечном счете стремится объять всю его жизнь: мы узнаем о детстве и юности героя, о его впечатлениях, встречах и идеях, о всем, что начинает составлять важность в ходе записывания (о всем, однако, что имеет или начинает иметь отношение к настоящему). Обыкновенно при анализе «Подростка» как романа воспитания все подобные ретроспекции подводятся под необходимость дать обзор жизни Подростка, с целью представить становление,

¹ Йенсен П. Парадоксальность авторства (у) Достоевского // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001. Вып. 3. С. 230.

однако это лишает памятные обращения автора записок их жизненной силы, установочного, эмоционально-волевого желания вспомнить.

С воспоминания начинается реальное время романа, поскольку причина приезда Аркадия в Петербург — воспоминание о нем отца, «вспомнившего и удостоившего собственноручным письмом» (13, 15). Ставшее глубинной причиной приезда Аркадия, событие памяти также составляет контрапункт каждой из частей романа.

В 1-й части — это диалог воспоминаний отца и сына (их первая фиксируемая в записках встреча в Петербурге). Каждый элемент этого диалога наделен импликациями, относящимися к проблематике памяти. Встреча отца и сына приводит к раскрытию действительного тона отца Подростка, когда он восклицает «Он мне напомнил! <...> ...ты очень хорошо сделал на этот раз, что так подробно напомнил...» [13, 94]. Аркадий становится «живителем памяти» для Версилова.¹

Обретает новое толкование «проба» Подростка на аукционе, поскольку за рамками исследования этого фрагмента всегда оставался предмет, который Аркадий выбирает для перепродажи: это старый семейный альбом, хранящий под своей обложкой предельно личные «документы» своих хозяев. Покупая чужие воспоминания на аукционе, Аркадий продает их незнакомому человеку, заработав впятеро больше. Это выступает в романе как травестированная, извращенная версия его памятного отношения, в конечном счете развернувшегося для него в бескорыстную отдачу памяти-воспоминания для того, чтобы перевоспитать себя.

Прочтение романа под углом зрения памяти позволяет также объяснить внутреннее преобразование «идеи Ротшильда», ощущаемое Подростком в конце романа,² как претворение «математической» идеи в слитное идею-чувство памяти.

¹ О раскрытии Версилова через изменения тона см.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 275; *Улитин В. М.* Интонация в прозе Ф. М. Достоевского (роман «Подросток») // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 153–158; *Гаричева Е. А.* Голоса героев в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Христианство и русская литература. СПб., 2002. № 4. С. 364–382.

² См.: «Может быть, иному читателю захотелось бы узнать: куда ж это девалась моя "идея" и что такое та новая, начинавшаяся для меня теперь жизнь, о которой я так загадочно возвещаю? Но эта новая жизнь, этот новый, открывшийся передо мною путь и есть моя же

Копятся уже не «ротшильдские миллионы», но воспоминания, которые потом раздаются («припоминание и записывание»), от чего герой становится «вдвое богаче» и оказывается способен «заметить» и «узнать» бесконечно простую длящуюся реальность жизни.

Если в 1-й части романа центральным событием оказывается диалог памяти Аркадия и Версилова, то во 2-й части кульминационное напряжение сконцентрировано в беспамятстве Подростка и в событиях разгульной бессознательной жизни, предшествовавшей ему. Попытка поджога дровяного склада на Конногвардейском бульваре может быть понята тогда как попытка уничтожения памяти, расподобления со своим образом, и чрезвычайно важно, что именно воспоминание о посещении матери спасает героя. Девятидневное беспамятство, в которое впадает герой после этого, отделяет 2-ю часть от 3-й и является апофеозом произошедшей борьбы за «я» героя.

Однако сам Подросток, приступая к 3-й части, вспоминает, что после беспамятства он очнулся «возрожденный, но не исправленный» (13, 281). В 3-й части происходит завершение событийного становления героя в памяти — это диалог с памятью другого: с памятью Макара Долгорукого и Версилова, закончившиеся озарением героя среди глубокой ночи на тюремной койке в участке, когда он «припомнил все», называемое им «светом души» (13, 438).

В романе память-воспоминание героя координируется с фигурой «другого» и помогает Аркадию преодолеть собственную импульсивную предвзятость и корыстность в отношениях с окружающими.

В начале 3-й главы 3-й части Подросток объясняет, что описывает и хочет «описать других, а не себя», а «если я всё сам подвертываюсь, — пишет герой, — то это — только грустная ошибка, потому что никак нельзя миновать, как бы я ни желал того» (13, 280). И, несмотря на справедливое замечание О. Хансен-Лёве, что в этом отрывке проявляется предмодернистская игра с адресатом,¹

"идея", та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что ее уже и узнать нельзя» (13, 451).

¹ В создании концепта читателя О. Хансен-Лёве наблюдает «классический случай парадоксального высказывания в духе предмодернистской *апофазис*, состоящего в том, что

восстановление в памяти образа «другого» во всех подробностях становится внутренним сюжетом записок Подростка.

Познание другого для Аркадия — процесс динамический, неостановимый. Восприятие другого меняется не только в ходе романного действия, но также при возвращении к описываемым событиям в памяти.

Возвращение к одним и тем же действиям Версилова, попытка их переоценки, уточнения, расшифровки не дает возможности Аркадию вынести конечный приговор, хоть он и утверждает, что приехал «судить» своего отца.

Динамическим отношением узнавания проникнуты воспоминания Аркадия также о князе Сереже и Ахмаковой. Примечательно, что узнавание Версилова, Ахмаковой и князя Сережи в записках явлены одновременно в регистре греческой поэтики (как перелом, единовременный акт) и личностного познания (как процесс).

События 2-й части раскрывают нам установление связи Аркадия с другим: постоянные встречи с Версильовым (отец — сын), дружба с князем Сережей («я» — «другой»), влюбленность в Ахмакову (мужчина — женщина).

Но к каждому названному элементу связи примешивалась двусмысленность, пока еще сюжетно не обнажившаяся, и которая повлекла аристотелевское «узнавание». В общении с Версильовым Подросток не знал ни любви-ненависти его к Ахмаковой, ни его двойника. В отношении с князем Сережей Подросток не знал, что князь ссужал его деньгами, понимая их как «откупные» за беременность сестры Аркадия Лизы. Бескорыстность «влюбленности» в Ахмакову как идеал, в свою очередь, разрушается сном-вождедением Аркадия, раскрывшим его скрытые намерения требовать «выкуп». Все три узнавания сопровождаются глубоким потрясением героя и резкой сменой отношения к указанным персонажам.

рассказчик с одной стороны производит коммуникативный акт и, в то же самое время, отрицает один из конститутивных элементов всякой коммуникации — слушателя, несмотря на то, что он постоянно обращается к несуществующему слушателю» (*Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст. СПб., 1996. С. 242).*

Но означенная резкая смена отношения преодолевается дальнейшим восприятием и воспоминанием. Узнавание как познание в процессе, или как видение сближается с внимательным узнаванием в философии Бергсона, где воспоминания-образы играют преобладающую роль, так как «возвращают нас к предмету, чтобы подчеркнуть его контуры».¹

Если трагедийное «узнавание» единовременно, то переходы от незнания к знанию бесконечны и даже желанны: воспоминание о другом преодолевает детерминированную необходимость практического действия и помогает узнать о становящейся правде человеческой личности. Это можно сопоставить с развиваемой Бахтиным концепцией поступка: «Безлюбость, равнодушие никогда не разовьют достаточно сил, чтобы напряженно замедлить над предметом, закрепить, вылепить каждую мельчайшую подробность и деталь его. Только любовь может быть эстетически продуктивной, только в соотношении с любимым возможна полнота многообразия».² Разбивающую односторонность взгляда «мельчайшую подробность и деталь» и узнает Аркадий, возвращающийся в памяти к другим.

Воспоминание о знакомстве с другим и обстановка этого знакомства у Подростка реализуется в интерпретации лица: с одной стороны, это свидетельствует о принципиальной важности для героя лица другого (если он способен в точности воспроизвести портрет, подмечая в ходе развертывания воспоминания изменения в лице), с другой стороны, это становится художественным методом Подростка, запечатлевающего характер и сущность другого посредством видения его лица в памяти.

«Вхождение» в романе большинства героев записок сопровождается описанием лица. Память раскрывается как личностное отношение.

¹ Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 220.

² Бахтин М. М. <К философии поступка>. С. 59.

«Романом видения» можно назвать роман «Подросток», замечает Е. Степанян-Румянцева.¹ Р.Х. Якубова считает главного героя романа наделенным «художественным даром <...> искусством физиогномики», ищущим «главную мысль лица». Размышления Подростка о смехе, дающем знание «про целое человека», а также толкование лица Ахмаковой — примеры динамического отношения и проникновения героя в сущность другого.²

Узнавание отца, Верилова, в тексте записок можно рассмотреть исключительно посредством выделения моментов рецепции его лица.

«...по-видимому, он само искреннее простодушие, а смотришь — всё в нем одна лишь глубочайшая насмешка, так что я иной раз не мог разобрать его лица» (13, 104) — пишет Аркадий о первых днях встречи с отцом.

Лицо Верилова во время откровенного разговора с Подростком об Ахмаковой, «было весело и сияло светом», но шло в разрез с его движениями: у него дрожали руки, и Подросток пишет: «забыть этого не могу» (13, 222). И действительно, чуть далее «...сквозь добрую улыбку его начало по временам проскакивать что-то уж слишком нетерпеливое в его взгляде, что-то как бы рассеянное и резкое» (13, 223).

В вечер, когда умер Макар Иванович, Аркадий отметил, что в лице Верилова «поражало какое-то необыкновенное возбуждение, почти восторг» (13, 364).

¹ Степанян-Румянцева Е. Словесное и пластическое в «Подростке» // Вопросы литературы. 2013. №2. С. 466.

² В работе Р.Х. Якубовой внимание фокусируется не только на восприятии Подростка, но и на восприятии другими его самого, что также активизирует оппозицию «фотографическое — художественное»: «...диалог фотографического и художественного восприятий происходит на разных уровнях. Первый связан с тем, что главный герой романа постоянно вглядывается в зеркало других сознаний, чтобы соотнести свое отражение (чужое мнение) с внутренним самоощущением. Этот диалог практически невозможно завершить, потому что он осложняется амбивалентностью оппозиции фотографическое–художественное в собственном слове рассказчика о себе. Второй уровень обусловлен тем, что Подросток существует внутри диалога двух разных типов отражения, которые не только вступают в конфликт, но и взаимно дополняют друг друга: это означает, что обе точки зрения являются образотворческими» (Якубова Р. Х. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: искусство диалога и синтеза: монография. Уфа, 2012. С. 88.). По мнению исследователя, эстетическая деятельность, которой занят Подросток, преодолевает наличную бесконечность отражений, перенося их в художественную плоскость.

Когда Версиров приходит на поминки Макара, Подросток жадно ловит его лицо: «в лице его я, с первого взгляда по крайней мере, не заметил ни малейшей перемены», но перемена обнаружилась после «рубки образа» (сцены, где Версиров разбивает икону, завещанную ему Макаром): «его бледное лицо вдруг всё покраснело, почти побагровело, и каждая черточка в лице его задрожала и заходила» (13, 409).

Во время заключительной сцены, когда Версиров хотел застрелить Ахмакову, а затем — себя: «Я помню, как с испугом увидел я тогда его красное, почти багровое лицо и налившиеся кровью глаза» (13, 445).

Наконец, после описываемых событий Аркадий замечает о жизни Версирова с Софьей Андреевной: «Он слушает с улыбкою, гладит ее волосы, целует ее руки, и самое полное счастье светится на лице его» (13, 447).

По утверждению В. Я. Кирпотина, в эстетике Достоевского персонаж может стать тем, что Достоевский называет в рукописях Лицом, если обладает «качественно своеобразным, живым единством».¹ В романе «Подросток» важно, что сам автор записок пытается, возвращаясь в памяти к лицу другого, угадать, познать «живое единство». И если Л. М. Розенблюм настаивает, что подобное отношение к лицу свойственно Достоевскому в целом,² необходимо все-таки выделить своеобразие на этом фоне романа «Подросток», где напряженное внимание к другому лицу исходит от одного героя. И схвачено оно именно в памяти. Лицо становится событием памяти.

¹ Кирпотин В. Я. Избранные работы. В 3-х томах. Т. 3. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Достоевский-художник. М., 1978. С. 612.

² Л. М. Розенблюм убеждена, что «структура традиционных портретных описаний с психологическим анализом от автора не удовлетворяет Достоевского, хотя он пользуется и ею» (Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 357), в доказательство чего приводит цитату именно из «Подростка» с описанием князя Сережи. Обратившись к отрывку из записной тетради Достоевского за 1876 год: «Лицо человека есть образ его личности, духа, достоинства» (ЛН. Т. 83. М., 1971. С. 436.), Розенблюм спрашивает: «Как в лице отражается личность? Достоевский высвечивает те детали внешнего облика персонажа, которые помогают увидеть нечто сокровенное в глубинах его души. Значение таких деталей, их не разъясняемое повествователем, раскрывается или в конкретной ситуации, или в дальнейшем течении сюжета, или (часто) — в непосредственном восприятии других лиц» (Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. С. 357).

Памятью лица и философией лица пронизан роман, воспоминание о лице другого лежит в основе также мнемоники Версилова и Макара Долгорукого.

Версиров строит свою собственную философию лица другого, сообщаемую Аркадию в их заключительном диалоге, где появляется знаменитое рассуждение о фотографии, на котором, по причине его достаточной исследованности, я не буду останавливаться.

Важно, что в диалоге Версирова и Аркадия поведение последнего корреспондирует с изменениями в лице отца. «Счастлием и силой» сияет лицо Версирова, когда он видит интерес Аркадия к фотографическому портрету Софьи Андреевны. Потом, помнит Подросток, «...мелькнула обычная складка — как бы грусти и насмешки». И Аркадий тогда просит продолжать рассказ, когда замечает: «...вижу на вашем лице опять искренность». Версиров также концентрирует внимание на лице Подростка: «Дай мне посмотреть на тебя: сядь вот так, чтобы я твое лицо видел. Как я его люблю, твое лицо! Как я воображал себе твое лицо, еще когда ждал тебя из Москвы!» (13, 371).

Существенной в последнем диалоге для сына становится причина, почему Версиров послал за Софьей Андреевной, будучи за границей: это воспоминание о ее «впалых щеках», за которым он «стал припоминать тысячи подробностей», которые «под конец <...> сами припоминались» (13, 380–383). Они мучили его и требовали разрешения. Это несколько раз отмечает Аркадий, чувствуя, видимо, в этой точке совпадение с отцом. Однако Версиров эстетизирует это воспоминание, не делая его личностным и единственным событием, и ставит в ряд «больных сцен» мировой литературы, «которые всю жизнь потом с болью припоминаются». Припоминание для Версирова становится, пользуясь терминологией А. Л. Бема, «литературным припоминанием»,¹ однако лишенным связующей нити с действительностью, необходимость которой отстаивал сам Достоевский. Несмотря на то, что Версиров выступает также как носитель исторической

¹ См.: Бем А. Л. Достоевский — гениальный читатель // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 35–58; Бем А. Л. Сумерки героя // Там же. С. 95–111; Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. Феномен «литературных припоминаний» // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 539–553.

памяти, памяти о Золотом веке и своем предназначении «всемирного боления за всех» (мессианская идея памяти), принцип его памятования не размыкает круг эстетического (вспомним его совершенно противоположное словам действие после исповеди).

Воспоминания Аркадия о Макаре Долгоруком, «оставившем одно из самых прочных и оригинальных воспоминаний» (13, 308) в его сердце, занимают малую часть романа, однако сложно переоценить влияние этого героя на Версилова и Аркадия: неслучайно в подготовительных материалах появляется пометка Достоевского: «Но главное всего: воспоминание о Макаре, колоссальная роль» (16, 353).

Хотелось бы обратить на высказываемое Макаром Долгоруким видение памяти в первом разговоре с Аркадием. Напомню, что сразу вслед за этим Аркадий заявляет Макару, что именно его «давно ожидал», и что пойдет за ним (13, 290–291).

Макар строит представление о двух видах памяти: обе совмещают абстрактную и конкретную мысль о личности. Память человека и память о человеке. Последняя имеется в виду, когда Макар говорит о «пределе памяти», который «человеку положен лишь во сто лет». Это связывается им с лицом другого, которое еще «могут запомнить дети его али внуки его, еще видевшие лицо его», однако «прейдут все видевшие живой лик его». Лик здесь символизирует целое человека, память после забвения лица может быть лишь устной, мысленной, и неминуемо, считает Макар, окончательное забвение. Однако есть и обратное движение памяти, памяти, принадлежащей отошедшему человеку. Переход от памяти о человеке к памяти человека грамматически ознаменован переходом от третьего к первому лицу. Представляя отошедшего человека, Макар уже прямо говорит «я»: «И пусть забудут, милые, а я вас и из могилки люблю... а я за вас бога помолю, в сонном видении к вас сойду... всё равно и по смерти любовь!..» (13, 290). Память о человеке у Макара есть память преходящая, которой может быть предел; память человека, и здесь он через

местоимение «я» ставит себя как бы в пример этого человека, есть любовь к «другому», которая преодолевает смерть.

Память как живая любовь к «другому» откликается в сознании Подростка эмоционально-волевым совпадением.

Лицо (личность, лик) появляется в речи Макара вновь в разговоре о «пустыне». Подросток нападает на «пустыню» как на форму эгоизма, бегство от действия (он развивал эти мысли еще при описании «идеи Ротшильда»). Макар, защищая пустыню, обращается к словам Христа: «Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга». Этим, считает Макар, «целый мир приобретешь» (13, 311).

«Тогда и премудрость приобретешь не из единых книг токмо, — продолжает старец наставление, — а будешь с самим богом лицом к лицу; и воссияет земля паче солнца, и не будет ни печали, ни воздыхания, а лишь единый бесценный рай...» (13, 311).

Личностное предстояние Богу обнажает иную природу памяти о лице, затмевающую забвение при жизни человека. Понимание преходящей, земной памяти корреспондирует с двумя книгами Ветхого завета: книгой Иова и книгой Екклесиаста.

«Память о нем исчезнет с земли, и имени его не будет на площади» (Ив. 18:17); «Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после» (Еккл. 1:11); «Недолго будут у него в памяти дни жизни его; потому Бог и вознаграждает его радостью сердца его» (Еккл. 5:19); «Живые знают, что умрут, а мертвые ничего не знают, и уже нет им воздаяния, потому что и память о них предана забвению» (Еккл. 9:5).

И если в книге Иова речь ведется о делающем беззаконие, то у Екклесиаста это равно относится к праведным и неправедным, которых без различия ожидает смерть. Ср. в Псалмах Давида: «...ибо в смерти нет памятования о Тебе: во гробе кто будет славить Тебя?» (Пс. 6:5).

Но Макар утверждает, что и «по смерти любовь», и даже более того, что на земле можно быть с Богом «лицом к лицу». В этом открывается другой смысл памяти, который также обнаруживается в Библии: живая память между Богом и

человеком, обозначенная как завет, который Бог обещает «вспомнить» и даже устанавливает радуго в качестве фигуры для напоминания (Быт. 9:15—16, ср. Лев. 26:42, Исх. 12:14).

В псалмах множество раз обыгрываются как тема памяти человека, так и тема памяти о человеке. Первая, звучащая и в знаменитом «Если забуду тебя, Иерусалим» (Пс. 136:5),¹ актуализирует понимание памяти как верности. Вторая активизирует процесс самопознания, открываемый удивлением, «что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его?» (Пс 8:5).

Память, раскрывающаяся в высказывании Макара, помещена в контекст библейской памяти, однако Макар рекурсирует идею поминовения: память-воспоминание движется от того, кто уже умер — к живущим: «по смерти любовь».

Герменевтическая память автора записок вступает в диалогические отношения с эстетической памятью Версилова и библейской памятью Макара Долгорукого, координируясь и сопрягаясь с ними через память лица. Вместе с тем именно Аркадий Долгорукий становится сказителем памяти и соавтором всех обретенных в записках концепций, поскольку поставил себе задачу реализовать образ проживаемого времени в слове.

1.3.3. Память-воспоминание и «социальные рамки памяти»

Ценностные перспективы в отношениях с памятью, увиденные на материале романа «Подросток», способны стать концептуальной рамкой при рассмотрении того, как конкретные художники эмиграции вступали на территорию мнемонического. Персонажные концепции памяти в романе «Подросток» не способны, несомненно, объяснить всего многообразия художественных и публицистических обращений к теме памяти и форме воспоминания в эмиграции,

¹ О бытовании 136-го псалма в творчестве Достоевского см.: *Михновец Н. Г.* 136-й псалом в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. СПб., 2005. Т. 17. С. 61–91.

а только разметить конкретные полюса: 1) создание предания, легенды, мифа о прошлой России; 2) изобретение форм эмигрантского долженствования как реализация судьбы «русского европейца», идеолога «всемирного боления за всех»; 3) создание художественных форм самопознания как следование памяти «о том, чем была и чем должна быть русская литература».¹ Важно, что в романе Достоевского тема памяти развивается диалогически в отношениях между «побочным» сыном, членом «случайного семейства» и двумя отцами, один из которых (Версилов) имеет огромное влияние на Подростка и составляет для него тайну («великая идея», которую ожидает Аркадий), другой же не является носителем специфической идеи, но в самой своей страннической судьбе являет ключевые народные представления о «благообразии». Аркадий, тем не менее, открывает для себя собственный путь, связывая припоминание с письмом и с фактом перевоспитания, то есть обнаруживая нарративный характер самопознания, вызвавший интерес исследователей памяти только в XX веке: «Мир, создаваемый в любом повествовательном произведении, — это всегда временной мир <...> время становится человеческим временем в той мере, в какой оно артикулируется нарративным способом, и наоборот, повествование значимо в той мере, в какой оно очерчивает особенности временного опыта».²

Мемуарно-автобиографическая проза эмиграции, а также художественные произведения, испытавшие на себе влияние мемуарного «бума» зарубежья, создавались под знаком тяготения к индивидуальной или коллективной памяти. Одним из любопытнейших авторов в этом контексте является А. М. Ремизов, все эмигрантское творчество которого было по преимуществу автобиографическим. «Годы парижской эмиграции стали для Ремизова временем плодотворного труда. 1920–1930-е — период обдумывания и создания основных книг писателя, основанных на автобиографическом материале. Погружение в глубины своего "я", в воспоминания стало неисчерпаемым источником творчества Ремизова. При этом он понимал "память" не только как "реальные" воспоминания, но и как

¹ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 177.

² Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М., 1998. С. 19.

глубокую "прапамять" о своих реинкарнациях на протяжении веков»,¹ пишет А. М. Грачева. В творческой манере Ремизова причудливо сочетаются легенда, сказка, миф и сон, притом эти формы художественного осмысления реальности сосуществуют во всех временных измерениях, соединяя историческую и фантастическую память. «Всякое творчество — пишет Ремизов в «Огне вещей» — воспроизводит память; память раскрывается во сне».²

Уже в первых произведениях эмигрантского периода Ремизов позиционирует себя как летописца прошлого. Обращенный к Блоку текст «К звездам», включенный в состав «Ахру» 1921 года и написанный за рубежом, выдержан в форме письма. Письмо к Блоку, уже умершему, является утверждением продолжающейся после смерти жизни поэта в памяти Ремизова, кроме того, возвращает прошлому жизненную силу. Исток ценностного отношения к прошлому Ремизова — сила воскрешения, отсюда вырастает его автобиографический метод. Блок и Ремизов, по мнению последнего, воплощают два голоса, звучащие над Россией: «И в решающий час по запылавшим дорогам и бездорожью России через вой и вихрь прозвучали наши два голоса — России — на новую страдную жизнь / и на вечную память».³ Свой голос Ремизов и посвящает вечной памяти.

Е. Р. Обатнина предлагает видеть в трехчастности «Ахру» трехчастность работы Ремизова с прошлым: воскрешение прошлого (эпистолярная форма послания к Блоку), потенциальность настоящего (современный круг писателей в Петрограде), вневременная общность (Обезвельволпал). Документальные материалы преобразуются у Ремизова в мифологический текст.

Однако мифологическая природа «Кукхи» задает совершенно иной хронотоп, для которого категории прошедшего времени словно не существует. Повествование обращено не в прошлое, а в настоящее; атмосфера потенциально возможного диалога с умершим, присутствующая в тексте, свидетельствует о стремлении преодолеть границу

¹ Грачева А. М. Жизнь и творчество Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2000. С. 20.

² Ремизов А. М. Огонь вещей // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 7. М., 2002. С. 157.

³ Ремизов А. М. Ахру // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 7. С. 11.

между загробным миром и реальностью. Письма Ремизова к философу <В. В. Розанову — В. Д.> адресованы в «надзвездье», и это не жизнь и не смерть, а всего лишь место появления и исчезновения.

<...>

В сущности, первые эмигрантские книги Ремизова очень напоминают альбомы, куда собирается все — на память: фотографии, письма, сны...¹

Ремизов-рассказчик и инициатор «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты» как бы становится тем помнящим, который стремится преодолеть смерть конкретных других, противопоставить памяти о человеке (о котором забывают) память человека, который решается забвение победить.

Но если творческая память Ремизова инициировала мифологизацию истории, то мессианская идея эмиграции, идея «посланничества» выражалась в оперировании «общими идеями». Известная речь, произнесенная Буниным 16 февраля 1924 года в Париже под знаковым названием «Миссия русской эмиграции» с необходимостью оперирует языком коллективного опыта, Бунин ревностно перечисляет знаковые нарушения сакрального образа России: прикосновение Ленина к гробу Преподобного Сергия, переименования «града Святого Петра» в Ленинград, стремление новых «хозяев» России «в прах дробить скрижали Моисея и Христа», между тем как «Была Россия, был великий, ломившийся от всякого скарба дом,² населенный огромным и во всех смыслах могучим семейством, созданный благословенными трудами многих и многих поколений, освещенный богопочитанием, памятью о прошлом и всем тем, что называется культом и культурой».³

Бунин считает, что миссией эмиграции является сохранение непримиримости по отношению к новому московскому правительству, притом сама дореволюционная Россия представляла в сусально-идеализированном виде. Бунин, три года спустя в «Жизни Арсеньева» начавший глубоко личностный опыт

¹ *Обатнина Е. Р.* Творчество памяти. Мифологическое пространство художественной прозы Алексея Ремизова. С. 481.

² К похожему смыслу бывшего имперского «дома», но совершенно под другим углом зрения отсылает совсем другой эмигрант И. Зданевич в докладе, прочитанном в Париже 16 апреля 1922 года под названием «Дом на Г<овн>е. Интеллигенция и империя».

³ *Бунин И. А.* Миссия русской эмиграции // Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 10. С. 190.

перепроживания как собственного, так и исторического прошлого, в этом хрестоматийном докладе полностью встраивает память в социальные рамки. В сочинении М. Хальбвакса «Коллективная память» (1950) проводится различие индивидуальной и коллективной памяти, названных социологом соответственно автобиографической и исторической.¹ В структуре эмигрантского дискурса форма воспоминаний тяготеет одновременно к обоим полюсам: личные воспоминания становятся фрагментами истории, но и коллективные воспоминания выступают как бы рамкой любым частным инициативам памяти, в силу рамирующего опыта изгнания. Нежелание включаться в общий стандартизированный дискурс изгнания (продуцирующий и типичные клише послевоенного синдрома) такого индивидуалиста как Набоков будет оставаться значимым отсутствием, минус-приемом.

О специфике социологической обусловленности воспоминаний говорит М. Раев: «Эмигранты невольно вспоминали прошлое избирательно, отыскивая в истории России события, которые помогли бы им забыть недавние ужасы, утверждали вечные истинно русские ценности».² Вопрос, заданный самой историей в 1920-х годах: может ли существовать независимое чистое воспоминание, память-воспоминание (А. Бергсон), или же каждая наша акция по направлению к прошлому встраивается в социальный опыт и целиком им обуславливается? Именно в 1925 году публикуется сочинение М. Хальбвакса «Социальные рамки памяти», являющееся во многом полемикой с концепцией двух типов памяти Бергсона, в котором Хальбвакс пытается доказать, что нечто способно быть актуализировано в нашей памяти в настоящем только а) как часть коллективной предустановки, б) заключенное в определенные социальные рамки, к примеру, прикрепленное сознанием к конкретному времени и пространству. Хальбвакс желает показать в своей книге,

...что коллективные рамки памяти не образуются задним числом при сочетании индивидуальных воспоминаний, но и не являются просто пустыми формами, в которых

¹ Halbwachs M. La mémoire collective. Paris, 1997. P. 99.

² Раев М. Россия за рубежом. С. 199.

откладываются приходящие извне воспоминания, — что они, напротив, служат орудием, которым пользуется коллективная память для воссоздания таких образов прошлого, какие в данный период согласны с господствующими идеями данного общества.¹

Хальбваксу же принадлежит и лаконичное описание искажений памяти, вызванных социологической потребностью регулировать память о прошлом:

...мы подчиняемся его суровостям и прощаем их, поскольку при воспоминании нам кажется, что оно не подвергало им нас в прошлом. <...> общество обязывает людей время от времени не просто мысленно воспроизводить прежние события своей жизни, но также и ретушировать их, подчищать и дополнять, с тем чтобы мы, оставаясь убежденными в точности своих воспоминаний, приписывали им обаяние, каким не обладала реальность.²

Когда Хальбвакс говорит о локализации воспоминаний во внешнем мире, наделении конкретного воспоминания оформляющими его контурами времени и пространства, он вплотную подходит к тому, что впоследствии Пьер Нора расширит до представления о «местах памяти». Сами рамки памяти тоже являются проводниками в прошлое: для эмигрантов первой волны память воспринималась одновременно как глубоко индивидуальная тоска по времени-пространству, оставленному в прошлом; с другой стороны, как часть коллективной памяти русских беженцев, для которых Россия стала «местом памяти». Способом утвердить эти рамки, продлить прошлое в настоящее могло служить все, приобретшее статус неизменного: покрой костюма, петербургский выговор, чистота падежных окончаний, уверенность, что лучшее позади и приобретенные статус литературы сожаления о прошлом. Социальная мысль «есть по сути своей память»,³ к такому выводу Хальбвакс приходит в конце своей книги, говоря о том, что появление воспоминаний связано с работой над нынешними рамками: применительно к русским эмигрантам «старшего» поколения найденное Варшавским слово «экстерриториальность» обозначает двойственность в отношении с прошлым: нынешние воспоминания эмигрантов

¹ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007. С. 30.

² Там же. С. 151.

³ Там же. С. 343.

встраиваются в рамки их прошлого: «и чем горше их теперешняя жизнь изгнанников, тем более волшебными и пленительными красками расцветают в их воображении и памяти образы той бывшей "настоящей" жизни, в которой они были "высочествами и величествами". Сколько эмигрантских книг вдохновлено воскресающими видениями счастья и славы того времени!»¹

«Младшие» писатели-эмигранты строят свою поколенческую общность, как мы уже указывали, отталкиваясь в том числе от неспособности включить свои мнемонические акции в «социальные рамки» (говоря языком Хальбвакса) памяти. Неслучайно для них важное место занимает фигура французского философа А. Бергсона, в сочинениях которого постоянной оказывается связь длительности сознания и жизни, и памяти, и который, разграничив две формы сохранения прошлого («1) в форме двигательных механизмов, 2) в виде независимых воспоминаний»)², освободил память от тотальной психофизиологической или прагматической обусловленности. Философские тексты Бергсона прочитываются «молодыми» эмигрантами прежде всего в ракурсе собственных метафизических и эстетических поисков. Это отнюдь не случайно, поскольку Бергсон, ставший в 1927 году нобелевским лауреатом по литературе, в первой половине XX века был одним из главных вдохновителей модернистской эстетики.³ В дореволюционной и Советской России философия Бергсона существенным образом повлияла на становление религиозно-философского контекста (Ф. Нэттеркотт полагает возможным рассказать историю русской философии рубежа веков, отталкиваясь от восприятия Бергсона в 1907–1917 годах)⁴, формализма¹ и определила во

¹ *Варшавский В. С.* О прозе «младших» эмигрантских писателей. С. 352.

² *Бергсон А.* Материя и память. С. 205.

³ Выразительной формулой интенсивности и распространенности влияния Бергсона могло бы служить название сборника: *Understanding Bergson, Understanding Modernism*. New York. 2005. К. Свасьян именно в рамках эстетики пытается понять философские постулаты автора «Материи и памяти» и распознать причины его влияния: «бергсонизм есть именно художественный акт и эстетичен в своей сущности. Это — реакция разомкнутой эстетической метафоры на самодовлеющую замкнутость логического понятия» (*Свасьян К. А.* Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. Ереван, 1978. С. 12).

⁴ *Нэттеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917). М., 2008. См. также: *Блауберг И. И.* Субстанциальность времени и «позитивная метафизика»: из истории рецепции философии Бергсона в России // *Логос*. 2009. №3. С. 107–114.

многом специфику русского модернизма (в особенности в отношении таких художников как Андрей Белый, Б. Пастернак, О. Мандельштам и др.).² С. Гарциано полагает, что на представления об автобиографии в книге «На весах Иова» Л. Шестова и «Самопознании» Н. Бердяева повлияли теоретические предпосылки «Материи и памяти» Бергсона.³

Влияние философии Бергсона на литературу «младшего» поколения эмиграции проанализировано на примере творчества Набокова⁴ и заявлено в отношении Газданова.⁵ Важность, еще раз скажем, именно в возможности связать имя Бергсона с историей собственного художественного становления и с историей современной эмигрантам литературы. К примеру, Варшавский использует апелляции к Бергсону не только в своих поколенческих манифестах, но также в своей прозе (знакомство с текстами Бергсона включено в сюжет «Ожидания»), и в своих рецензиях. «Незамеченное поколение» пронизано вопросами Бергсона, неслучайно, что намечая краткий пересказ концепции философа (прежде всего, на основании книги «Два источника морали и религии», 1932) Варшавский замечает: «своей точной классической прозой Бергсон сказал о "несказанном" больше всех символистов и патентованных безумцев».⁶ В архиве

¹ *Curtis J. Bergson and Russian Formalism // Comparative Literature. Vol. 28. № 2. Eugene, Oregon, 1976. P. 109–121.*

² *Harris J. G. Mandelstamian zlost', Bergson, and a New Acmeist Esthetic? // Ulbandus Review. 1982. № 2. P. 112–130; Rusinko E. Acmeism, Post-Symbolism and Henry Bergson // Slavic Review. 1982. Vol. 41. № 3. P. 494–510; Fink H. L. Bergson and Russian modernism, 1900–1930. Evanston, 1999; Баршут К. А. Отзвуки философии А. Бергсона в статьях Вяч. Иванова о творчестве Достоевского // Вопросы литературы. 2014. № 2. С. 164–181. В послереволюционное время в России философия Бергсона, как показывают исследования Баршта, повлияла также на творчество А. Платонова: Баршут К. А. Истина в круглом и жидком виде. Анри Бергсон в «Котловане» Андрея Платонова // Вопросы философии. 2007. № 4. С. 144–157.*

³ *Garziano S. La pensée autobiographique dans l'œuvre d'Henri Bergson, de Lev Sestov et de Nikolaj Berdjaev // Соловьевские исследования. 2016. № 3 (51). С. 140–155.*

⁴ *Toker L. Nabokov and Bergson // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, 1995. P. 367–373; Foster J. B. Nabokov's Art of Memory and European Modernism. New Jersey. 1993. P. 3–24, 73–91; Glynn M. Vladimir Nabokov. Bergsonian and Russian Formalist Influences in His Novels. New York, 2007; Блюмбаум А. Б. Антиисторицизм как эстетическая позиция (к проблеме: Набоков и Бергсон) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 134–168.*

⁵ *Матвеева Ю. В. «Превращение в любимое»: Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 2001. С. 31; Шабурова М. Н. Мотив памяти в романах Газданова 30-х годов // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. С. 170–178.*

⁶ *Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 209.*

Варшавского хранится тетрадь с выписками из первого сочинения Бергсона «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889), озаглавленная «Выбр<анные> места из Бергсона. Для теории псих<ологического> романа».¹ Но не только Варшавский использует Бергсона для построения эстетической теории. В 1957 году В. Яновский заносит в дневник: «Хочется вдруг писать, а отвык и как будто не о чем... 1. Свои воспоминания, 2. Теория искусства (Толстого, Джойса, Бергсона, Пруста и свое), 3. О докторях (составить кусочек для печати)».² Намеченная теория появляется в «Мостах» в 1960 году, отсутствует Джойс; но Толстой, Бергсон и Пруст в сознании Яновского становятся взаимодополняющими художниками XX века, подготовившими новую эстетику. Л. Кельберин, рецензируя «Два источника морали и религии» Бергсона, утверждает, что его философия «относится ко всякой другой философии, как "воскресный день к будничному", как поэзия к прозе, — одним словом, что Бергсон прежде всего поэт и что он убеждает так, как убеждает искусство: обращаясь к интуиции. Глубоко, часто гениально, но читая, чувствуешь все время как бы действие какого-то гипноза».³ Потому и не кажется странным, что, говоря о положении французской литературы в 1930-х годах, Фельзен ставит рядом имена Бергсона и Селина: «Но даже в ослабленной французской литературе, где старшее поколение выдохлось, где младшее просто не талантливо, и в ней иногда появляются незабываемо-значительные книги. Продолжается стольких облагораживающее возвышенное творчество Бергсона, и кого из нас не задел углубленно-тревожный голос Селина».⁴ Правда, среди представителей «молодого» поколения намечалась и критика Бергсона: именно теории Бергсона противопоставляет Поплавский свое понимание не тождественного себе самому «я» в неопубликованной работе «О субстанциональности личности», написанной

¹ Васильева М. А. Категория места в эмигрантском сознании: пример В. Варшавского. С. 17 (илл.).

² Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. / Публ. и прим. В. Крейда // Новый журнал. 1997. № 209. С. 175.

³ Кельберин Л. Henri Bergson. Les deux sources de la morale et de la religion. Alcan. Paris. 1932 // Числа. 1932. № 6. С. 267.

⁴ Фельзен Ю. Мы в Европе // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. С. 241.

незадолго до смерти.¹ Среди книг, который читает Б. Вильде во время заключения в тюрьме в ожидании приговора, «Два источника морали и религии» и «Творческая эволюция» — одни из основных сочинений, направляющих аналитическую мысль узника, которые он перечитывает под углом зрения их сегодняшней ценности.²

Тема памяти — один из лейтмотивов всех сочинений Бергсона. Предложенное философом разделение памяти на автоматическую и творческую, на память-сжатие и память-воспоминание, предполагает, по сути, возможность исключить себя из потока инертного, predeterminedного социумом существования, а взаимообусловленность длительности (*durée*) и памяти делегировала появления в мире нового (реальное время).

Первое определение длительности у французского философа мы находим в «Опыте о непосредственных данных сознания»: это «форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше "я" просто живет, когда оно не устанавливает различия между наличными состояниями и теми, что им предшествовали».³ Длительность сравнивается с мелодией или бесконечной фразой, сущность которых составляют не последовательное «нанизывание» нот или слов, но течение внутренней мелодии. Потому Ж. Делез пишет в работе «Бергсонизм», что длительность «делится, только меняясь по природе»,⁴ а не по степени. И потому «я» сегодня и «я» завтра различаются не количеством прожитых дней, но качественно.

¹ Правда, Н. Татищев считает, что хоть у Поплавского и «упоминается Бергсон, но речь идет о Бердяева и спор с поверхностным самопознанием персонализма, не дошедшим до той глубины, где стирается различие между Я и Ты» (*Татищев Н.* Борис Поплавский — поэт самопознания // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб., 1993. С. 120). См. комментарии к дневникам поэта в: *Поплавский Б. Ю.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3). О некоторых аспектах бергсоновского влияния на эстетические представления и прозу Поплавского см.: *Токарев Д. В.* «Между Индией и Гегелем». С. 15–16, 251–252.

² *Вильде Б.* Дневник и письма из тюрьмы. 1941–1942 / Пер. с фр. М. А. Иорданской. М., 2005.

³ *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания. С. 93.

⁴ *Делез Ж.* Бергсонизм // Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: Опыт о человеческой природе по Юму; Критическая философия Канта: учение о способностях; Бергсонизм; Спиноза. М., 2001. С. 255.

Подобное видение «я» достигается путем интроспекции, действует уже не иллюзия «я», но неповторимость каждого момента длительности, его уникальность и необратимость, которые создают оригинальное в своей неповторимости «я», в каждый новый момент длительности — новое. Позднее Бергсон определит длительность как «совпадение нашего «я» с самим собой».¹

В «Творческой эволюции» Бергсон предлагает нам поискать в глубине себя пункт, «где мы более всего чувствуем, что находимся внутри нашей собственной жизни». Это и будет чистая длительность, ключевой характеристикой которой является «непрерывно действующее прошлое», которое «без конца набухает абсолютно новым настоящим».²

Прошлое потому для Бергсона имеет реальность реального, оно в любой момент следует за человеком целиком, но в интересах действия мозговой механизм (восприятие) оттесняет большую его часть в область бессознательного: все, что не нужно в наличный момент. Однако если для мышления активизируется только часть прошлого, то «желать, стремиться, действовать заставляет нас все наше прошлое»,³ пишет философ. Мы ближе к реальности, настаивает Бергсон в «Творческой эволюции», когда видим, «что сама основа нашего сознательного существования есть память, то есть продолжение прошлого в настоящем, или иначе — действенная и необратимая длительность» и когда «порываем с ясно очерченными предметами и системами»⁴.

Делез образно объясняет это так: «О настоящем каждое мгновение мы должны говорить, что оно "было", а о прошлом, что оно "есть"».⁵ Между прошлым и настоящим пролегает различие по природе, а не по степени.

Реальность прошлого, которое целиком присутствует вместе с настоящим в длительности памяти, противостоит, считает французский философ, детерминистскому убеждению, что прошлое — причина, а настоящее — следствие. Напротив, прошлое способно продолжать обогащать настоящее, и

¹ Бергсон А. Творческая эволюция. С. 204.

² Там же.

³ Там же. С. 42–43.

⁴ Там же. С. 52.

⁵ Делёз Ж. Бергсонизм. С. 268

пропорционально этому индивидуальное сознание избегает действия закона необходимости.

По Бергсону, творчество *себя* означено действием памяти уникального, памяти-воспоминания. Полнота сохранения и удержания прошлого в памяти продуцирует все более осмысленные и обновленные решения. Итогом рассуждений Бергсона о взаимодействии духа и материи в книге «Материя и память» становится утверждение: «Дух заимствует у материи восприятия, которые его питают, и возвращают их ей, придав форму движения, — форму, в которой воплощена его свобода».¹

И свобода тогда — это полнота действия, которое непредвидимо, поскольку подразумевает участие всей истории нашей личности, в длительности изменяющейся, и чем полнее будет осознание становящегося характера длительности сознания, тем более полной будет наша свобода, тем более она будет совпадать с жизнью. И тем более она будет творческой.

Постижение изменяющегося во времени «я» и нарративное оформление воспоминания, способного стать демаркационной линией не между прошлым и настоящим, а между тем, что «было» (настоящее, социальная обусловленность) и тем, что «есть» (прошлое, внутренняя обусловленность), стало важными задачами литературы «младшего» поколения эмиграции.

¹ Бергсон А. Материя и память. С. 316

Глава 2. Роль категории памяти в изобретении новой художественной формы: русский Монпарнас, европейский модернизм, Ф. М. Достоевский

Проанализированные в первой главе жанровые и повествовательные доминанты прозы «младшего» поколения эмиграции, «внутренняя форма» героя их прозы и формы присутствия памяти привели нас к роману Достоевского как к одному из поэтологических источников, определивших становление в младоэмигрантской литературе образов памяти-воспоминания. Претендующее стать антификциональным освидетельствование «внутреннего» события в памяти с точки зрения героя-подростка, «молодого эмигрантского человека» связывает нас с формой «припоминания и записывания» импульсивного подростка Аркадия Долгорукого, чей антиэстетический проект в действительности оборачивается напряженной борьбой как с нелюбимыми «литературными красотами», так и с невоплощенностью идеи-чувства. Именно к форме «припоминания и записывания» как к стилистике, наиболее релевантной литературе младоэмигрантов, апеллирует и Л. В. Сыроватко, на обширном публицистическом и художественном материале рассматривающая проблему восприятия Достоевского «молодым поколением» эмиграции.

Исповедальность, мотивы воспоминания, антилитературность, болезненная индивидуальность, противопоставление «книжности» и «живой жизни», зависимость от женщины или гипостазирование в образе женщины идеи жизни объединяет, полагает Сыроватко, героев Варшавского, Поплавского, Фельзена, Вильде и Газданова и связывает их одновременно с «Записками из подполья» и «Подростком». Однако, по мнению Сыроватко, «припоминание и записывание» важны для героев Достоевского в силу того, что это «освобождение от давящего воспоминания и надежда, что, избавившись от него, можно стать добрее и лучше, очиститься».¹ На наш взгляд, как в романе Достоевского «Подросток», так и в прозе «младших» писателей-эмигрантов не стоит задача «очиститься» от

¹ Сыроватко Л. В. Ф. М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции (1920–1940). С. 139.

воспоминания: в решающий момент Аркадий Долгорукий «разом припомнил всё и всё осмыслил» (13, 438), здесь важно это «всё», отображающее итог мнемонической работы; герои монпарнасской прозы, несмотря на постоянные нарушения памяти или недоверие к ней, стремятся к сложному выдерживанию разрыва двух не согласующихся в их душе и не совпадающих времен.

2.1. Достоевский и «незамеченное поколение».

Основной корпус эмигрантских текстов о Достоевском (1920–1940)¹ касается в большей степени вопросов идеологического, а не художественного порядка: в центре внимания стоял Достоевский-«пророк», Достоевский-пневматолог и метафизик, «Бесы» и «Братья Карамазовы» прочитывались в свете катастрофических событий первой четверти XX века. Несомненно, существовал знаменитый «Семинарий по изучению Достоевского» при Русском Народном университете в Праге под руководством А. Л. Бема, книги и статьи И. И. Лапшина, П. М. Бицилли, В. В. Вейдле и др., в которых акцент делался на историко-литературной проблематике, однако большее влияние в эмиграции имела книга Н. Бердяева «Миросозерцание Достоевского» (Прага, 1923) и публичные лекции и выступления в печати Л. Шестова, чья философская критика о литературе вообще серьезным образом влияла на отношение «младшего» поколения к фигурам Достоевского и Толстого.²

¹ Библиографией эмигрантских работ о Достоевском специально занимался С. В. Белов: в приложении к изданию «Русские эмигранты о Достоевском» количество работ о писателе за период 1920–1940 годы составляет 206 позиций (включая несколько переводов иностранных авторов и неизданные тексты Достоевского); в указателе 2011 года — 226: Белов С. В. Материалы для библиографии русской зарубежной литературы о Достоевском (1920–1992) // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 393–408; Белов С. В. Ф. М. Достоевский. Указатель произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. СПб., 2011. С. 549–556. Эта библиография, однако, отнюдь не полная и требует доработки, хотя бы на основании других указателей статей в периодике зарубежья, таких как Русская эмиграция: Журналы и сборники на русском языке: 1920–1980: Сводный указатель статей = L'emigration russe: revues et recueils: 1920–1980: Index general des articles / под ред. Т. Л. Гладковой, Т. А. Осоргиной; предисл. М. Раева. Paris, 1988, и на основании многочисленных пополняющихся росписей эмигрантской периодики.

² «В эмиграции Шестов "открыл" "Записки сумасшедшего" Толстого и его же "Хозяина и работника", он представил эти рассказы Толстого с такой проникновенной зоркостью, что мы все заговорили об "арзамасском" ужасе как о хорошо знакомом нам и близком явлении»

Проблема восприятия Достоевского за рубежом ставилась в основном в отношении русской религиозной философии и писателей «старшего» поколения (Ремизов, Шмелев, Бунин, Алданов и др.),¹ а также литературной критики.² В гораздо меньшей степени исследуется восприятие Достоевского «младшими» писателями-эмигрантами. Вопросы влияния, творческой полемики рассматривались преимущественно в связи с Набоковым и Газдановым, однако редкие работы посвящаются «присутствию» Достоевского в творчестве Поплавского, Варшавского, Берберовой, Яновского и др.³ Не будет преувеличением сказать, что главным «нервом» в отношении к Достоевскому «молодых» писателей было стремление вернуть разговор о нем в сферу эстетики, также как и стремление высказаться о нем лично, как о художнике, «после которого литература изменилась и не могла уже игнорировать "точку поворота"».⁴ Именно в этом ракурсе Сыроватко прочитывает отклики на Достоевского и реминисценции из Достоевского у Адамовича, Вейдле, Святополка-Мирского, Поплавского, Татищева, Иваска, Газданова, Вильде, Варшавского.

Характерным примером «борьбы» за Достоевского-художника является заседание Франко-русской студии, посвященное писателю (18 декабря 1929 года), на котором с докладами выступили К. И. Зайцев («Проблема Достоевского») и Р. Лалу («Достоевский и Запад»). «Выступавшие следом разделились на тех, кто делал акцент на собственно литературной составляющей текстов писателя, и тех,

(Яновский В. С. Поля Елисейские: Книга памяти. М., 2012. С. 250). См. также: Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. С. 87–115.

¹ Белов С. В. Ф. М. Достоевский // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 4. Всемирная литература и русское зарубежье. М., 2006. С. 154–162; Достоевский и XX век: В 2 т. М., 2007; Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб., 2008.

² Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х гг.: В 2 ч. М., 2005–2006.

³ Галкина М. Ю. Приемы поэтики Достоевского в художественной прозе Бориса Поплавского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.riku.ru/coll/coll9.html>. Дата обращения: 20.08.2015; Васильева М. А. Мир Достоевского в прозе Владимира Варшавского // *Tragédia doby, človeka, literatúry*. Nitra, 2011. С. 228–241; Пантелей И. Воздух Достоевского в пространстве Нины Берберовой // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб., 2008. С. 142–146.

Сыроватко Л. В. Ф. М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции (1920–1940). С. 145.

кто подчеркивал преимущественную важность составляющей идейной».¹ Среди тех, кто настаивал на непродуктивности метафизического подхода к Достоевскому, были молодые писатели В. Познер и Г. Газданов. Познер, вполне в согласии с формалистским имманентным анализом, считает напрасной попытку использовать Достоевского для богословских, психологических и психиатрических, философских спекуляций. «Литературная критика — подытоживает он — не повод для разговоров на философские темы».² Газданов также полагает, что не следует подменять анализ произведений Достоевского поиском пророчеств о русской революции, и тем более предлагать прочитывать судьбу автора «Братьев Карамазовых» как определенный образец духовного становления. В скобках заметим, что Набоков, как показывает А. А. Долинин, в своем докладе «Достоевский без достоевщины» еще в начале 1930-х также пытается вести разговор исключительно об эстетической значимости произведений Достоевского и предлагает собственный анализ «Братьев Карамазовых».³ В то же время другой представитель «младшего» поколения Поплавский негативно оценивает высказывание Познера, апеллируя к тому, что Достоевский «внес великую новость в религиозную поэзию мира» и ценен тем, что стал «особым вестником Восточной Церкви», а именно *не* воинствующим Христом, противоположным «героическому, имперскому Христу».

Я был очень удивлен словами господина Познера о Достоевском как писателе.
Искусства нет.

Существует только внутренняя жизнь человека и литература, как личный документ.

¹ Токарев Д. В. «Русская душа» и «esprit français»: Обсуждение художественных и идеологических проблем на заседаниях Франко-русской студии в Париже (1929–1931) // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб., 2010. С. 471.

² Le Studio Franco-Russe / Textes réunis et présentés par L. Livak. Sous la rédaction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic library. Vol. 1. 2005. P. 112.

³ См., например, следующее высказывание Набокова: «над именем Достоевского вырос за последние полвека такой курган схоластических комментариев — что Достоевский художник, Достоевский писатель — задавлен, зарыт. Люди, часто имеющие лишь косвенное отношение к литературе, пишут, без конца пишут о Достоевском с жадностью, с упоением» (Цит. по: Долинин А. А. Набоков, Достоевский и достоевщина [Электронный ресурс] // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/dol.html>. Дата обращения: 12. 05. 2016.

С точки зрения литературной, Достоевский — писатель-моралист.

Вся литература — явление нравственное, так же как, в какой-то степени, и сама революция.¹

Несмотря на кажущуюся солидаризацию с подходом «старших» писателей, важным представляется то, что Поплавский вкладывает в свое рассуждение о Достоевском личностные темы и мотивы, ставшие определяющими для его прозы и публицистики, в том числе те, что в дальнейшем развиваются в поколенческих статьях (уже не говоря о намеренно «скандальном» в глазах бывших белогвардейцев утверждении о революции как «явлении нравственном»).

2.1.1. Достоевский в восприятии «младшего» поколения

«Русское прошлое по-настоящему открывалось эмигрантским сыновьям через русскую литературу XIX века»² — постулирует Варшавский в одном из первых абзацев главы «Встреча с "русской идеей"»³ «Незамеченного поколения», после чего выписывает знаменитый фрагмент из «Братьев Карамазовых», в котором Иван формулирует своеобразное кредо «русских мальчиков» (14, 213).

¹ Le Studio Franco-Russe. P. 115. Цит. по: Поплавский Б. Ю. Заметки о Достоевском / Пер. с фр. Е. Менегальдо // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 104–105.

² Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 195.

³ Г. А. Тиме, занимавшаяся рецепцией книги О. Шпенглера в межвоенной русской эмиграции, напоминает, что в своей книге, чрезвычайно важной для изгнанников, немецкий философ приравнивает «истинно русского человека» к Достоевскому: «"Зеркальное" отражение "русской идеи" проявилось, у Шпенглера в частности, в утверждении, будто каждый истинно русский человек — по сути своей — Достоевский, даже если он Достоевского не читал, более того, даже если он и вовсе не умеет читать. Подобное утверждение, несомненно, имеет смысл только при известной мифологической окраске понятий "русский человек" и "русская идея"» (Тиме Г. А. «Русская идея» как проблема адаптации. Эмигранты из России в Европе 1920–1930-х годов // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб., 2010. С. 368). У Шпенглера этот фрагмент развивается наряду с противопоставлением Толстого и Достоевского, где Толстой «всего лишь революционер», а Достоевский «святой»: «Подлинный русский — это ученик Достоевского, хотя он его и не читает, хотя — и также потому что — читать он не умеет. Он сам — часть Достоевского <...> Христианство Толстого было недоразумением. Он говорил о Христе, а в виду имел Маркса. Христианство Достоевского принадлежит будущему тысячелетию» (Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и прим. И. И. Маханькова. М., 1998. С. 201). Близко к О. Шпенглеру Достоевского понимали и многие русские мыслители, в частности, шпенглиреанское понимание выражено в работе Б. П. Вышеславцева «Русская стихия у Достоевского» (Берлин, 1923).

Варшавский определяет его следующим образом: «"русские мальчики" — это прежде всего молодые люди, которые собираются для разговоров о "вековечных вопросах" и придают этим разговорам необыкновенное значение. Другая черта, им свойственная: они ищут правду, чтобы отдать за эту правду свою жизнь».¹ «Русскими мальчиками», по Варшавскому, являются и русские монпарнасцы, глава о котором предшествует приведенному отрывку. «Вспоминали не только "Бесов", — пишет Варшавский в главе «Исход» — но и "Подростка", предсказание Версилова», и чуть дальше замечает: «Перечитывая "Братьев Карамазовых", несомненно знаешь, живи Коля Красоткин на полвека позже, он обязательно пошел бы в Белую армию. Пошел бы и Алеша Карамазов, и все другие русские мальчики Достоевского».²

«Русские мальчики» были одним из устойчивых «достоевских» комплексов в самовосприятии эмигрантов. Здесь же должна быть указана и установка на «подростковость» в поведении (самопрезентации) как самих эмигрантов, так и их героев. Описанный Яновским визит к Адамовичу носит на себе явные следы реминисценции из «Подростка»:

Я успел запальчиво в первые пять минут сообщить, что ставлю «Записки из подполья» очень высоко, что Алданов пишет скверные романы и что Толстой постоянно искал новую форму для своих произведений, как и подобает настоящему литератору. Разумеется, эти утверждения должны были подействовать удручающе на заспанного поэта; высказывался я в те годы очень резко и без всякого внимания к симпатиям собеседника.³

— ...Я не люблю женщин за то, что они грубы, за то, что они неловки, за то, что они несамостоятельны, и за то, что носят неприличный костюм! — бессвязно заключил я мою длинную тираду.

— Голубчик, пощади! — вскричал он, ужасно развеселившись, что еще пуще обозлило меня.

Я уступчив и мелочен только в мелочах, но в главном не уступлю никогда (13, 24–25).

Ритмическое ускорение за счет нанизывания подчиненных предложений с союзом *что*, презентация собственной «запальчивости», контрастное описание

¹ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 196.

² Там же. С. 19, 21.

³ Яновский В. С. Поля Елисейские. С. 165.

диалога, где серьезность говорящего остраниается неловкостью речевой манеры — характерные черты обоих отрывков. Этот конкретный отрывок Достоевский в подготовительных материалах к роману именовал «фру-фру», поскольку далее Аркадий развивает свои мысли о том, что женщины особенно неприятны ему, потому что «сзади себе открыто фру-фру подкладывают, чтоб показать, что бельфам; открыто!» (13, 25). Много усилий посвятивший поиску нужного тона романа, Достоевский, найдя подобную форму высказывания, делает пометку «Подросток должен всё писать (весь роман) так же неожиданно и оригинально, как и фру-фру» (16, 93).

Вторым характерным фактом «присутствия» Достоевского для «младшего» поколения являлось, несомненно, «подполье». Среди многообразия смыслов, которыми наделялось это емкое и выразительное понятие, нам важно подчеркнуть следующие: «подполье» связывалось с темой духовной «безотцовщины», с определением состава сознания «эмигрантского молодого человека», для которого «внутреннее» было важнее «внешнего», и с поиском нового стиля. В статье «О новых русских людях» Г. Иванов пытается определить характер выросшего в эмиграции человека, однако все, что он может, это подчеркнуть его парадоксальность и двойственность, его неукорененность в бытии (мотив «подкидыша»), его «подпольность»:

...это люди новой духовной среды. Сознание их, конечно, определилось их бытием, хотя ни у кого в мире нет такого неодолимого стремления, как у них — наперекор марксистской заповеди — определять бытие сознанием. Многое объясняется в них тем, что в большинстве своем, так или иначе — это «люди из подполья».

<...>

Лицо «нового человека» туманно: оно двоится, троится, четверится. Он неясен еще самому себе — как же от него ждать ясности. Он «подкидыш» — о его родословной можно только гадать. Он христианин, отрицающий Христа, антибольшевик, не доверяющий эмиграции, он не признает рубежа, но по обе стороны его, — он равно чужой действующим и там и здесь законам. Он, — пока что, — только большой вопросительный знак, появившийся перед нами «из ничего» — на пятнадцатом году революции.¹

¹ Иванов Г. В. О новых русских людях // Числа. 1933. № 7–8. С. 187–188.

Любопытно, что в своем анализе «новых русских людей», то есть представителей даже не столько нового поколения, а «новой духовной среды», Иванов сознательно накладывает узнаваемые мотивы «числовцев» на мотивы пореволюционных течений (то, что впоследствии подвергнет последовательному анализу Варшавский). Первая часть его статьи посвящена определению «состава» этого нового сознания, где разнообразные парадоксальные противоречия подытоживает характерный рефрен «Достоевский, Достоевский, Достоевский...»¹ Вторая часть статьи посвящена полуреальному-полувымышленному описанию выступлений одного из характерных новых молодых представителей зарубежья Петра Степановича (Иванов имеет в виду, не называя фамилии и тем обнажая связь с Петрушей Верховенским, реально существовавшего П. С. Боранцевича, близкого к «Утверждениям»)².

Поплавский также связывает Подпольного человека с феноменом прозы «младшего» поколения, однако в совершенно особом ключе.

Эмигрантская литература засиделась в молодых. — Воскликает он. — Иные молодые люди дожили до седых волос, но это не страдающие юноши с иконописными лицами, а, скорее, стадо наэлектризованных одиночеством, лопающихся от темперамента, сходящих с ума от полнокровия жеребцов. Потому что эмиграция есть раньше всего несчастье холостой жизни, крови, не имеющей применения, кипящей без исхода, потому что эмиграция есть разлука с любимой, а жена — публика — аудитория в России, то есть сама Россия — жена, разошедшаяся со своим мужем, разлучница, изменившая с талантливым проходимцем, но все же любимая. Продолжительный, вынужденный аскетизм есть отец сумасшествия, мании величия и мании преследования, но от него происходит и возможность горячей романтической любви к жизни...³

В этом ключе (борьба с самим собой за освобождение от себя) Поплавский и предлагает рассматривать прозу Шаршуна, Фельзена и Бакуниной. Спасти от болезнетворной апатии, от «чеховской» (уничижительной в устах Поплавского) скуки молодому эмигрантскому писателю способно помочь «чудо Подпольного человека»:

¹ Там же. С. 186.

² Об этом указано в комментарии в: *Иванов Г. В. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994. С. 710.*

³ *Поплавский Б. Ю. Вокруг «Чисел». С. 127–128.*

Но как рассказать, как объяснить каждому человеку, что каждый человек единосущен Абсолюту, как вдохнуть в них чувство их неизвестного им величия, чувство античной вечной красоты каждого движения, каждого человека...

Единственный способ это понять — объяснить, раскрыть свою неповторимость, свою божественную непостижимую отвратительность, нищету, измену. Это и есть чудо Подпольного человека, что в нем посмело раскрыться все величие ничтожества, вся мистическая необычайность обыденности.

Новая, субъективная, дневниковая литература учит человека как можно большему уважению к самому себе, к вечной своей любви, вечной разлуке, вечной верности, вечной измене Богу, совершенно личной. Эта новая литература спасает человека от смертельного для всякой жизни русского самоунижения. Но нужно, во-первых... уметь себя видеть. Во-вторых, уметь описать то, что увидел. В-третьих, сметь это описать, а последнее самое трудное.¹

В данном манифестационном отрывке находит выражение как идея «личной», «внутренней» жизни, так и ориентация на «дневниковую литературу», и все это устанавливается через авторитет «подполья». Характерно, что связанная с эмиграцией метафора «вырванные с корнем», «вырванные из почвы», которая здесь появляется у Поплавского в связи с фельзенской Лелей,² у Адамовича связывается с Достоевским: «Уже Достоевский был "dégaciné", был существом, вырванным с корнем из бытия. Это ощущение многим знакомо в наши дни, как настоящая "болезнь века" <повторяющийся топос в разговорах о «молодой» литературе. — В. Д.>».³ В «Одиночестве и свободе» Адамович вернется к подобному определению писателя, утверждая, что сущность Достоевского не в «плоскости "проблем"», а в рассказе о «человеке, которому "пойти некуда", обо всем, до чего истерзанное человеческое сердце может дочувствоваться, о стыде, отчаянии, боли, возмущении, раскаянии, об одиночестве».⁴ Сразу вслед за этим Адамович вспоминает эпизод из «Подростка» (сам эпизод тоже является покаянным воспоминанием), где мать Аркадия приходит к сыну в пансион Тушара. Адамович вообще нередко обращался к этому фрагменту. К примеру, откликаясь на резкое высказывание М. Алданова о куда более талантливым, чем Достоевский, Тургеневе, и слабости романа «Подросток», Адамович возражал:

¹ Там же. С. 130.

² Там же. С. 128.

³ Адамович Г. В. Люди и книги: Мережковский // Современные записки. 1934. № 56. С. 282–283.

⁴ Адамович Г. В. Одиночество и свобода. С. 209.

«Да, правда, крайне неровный роман. Но какие гениальные, какие архи-гениальные страницы! Помнит ли, например, М. А. Алданов ту главу, где к ребенку-герою приходит во французский пансион Тушара его застенчивая испуганная мать, а тот ей холодно демонстрирует свои ученические тетради».¹

По мнению Варшавского, герой «нашего Монпарнаса» напоминает «отчасти мечтателя из "Белых ночей"»,² что отразилось более всего в прозе Поплавского и Шаршуна. Однако заметим, что описание такого «мечтателя» у Варшавского отсылает и к чертам подпольного антигероя: «Человек, измученный сознанием своей отверженности, с ужасом чувствуя, что ему нету места в окружающем его чуждом и враждебном мире, — замыкается в своем недуге, в своих неизъяснимо-сладостных безумных мечтаниях о жизни и любви».³ В структуре эмигрантского героя наблюдается интерференция мечтательства и подполья, что, в целом, характерно для типологии образов Достоевского⁴ и в особенности для Аркадия Долгорукого, в становлении характера которого существенную роль играла мечтательность, по-разному толкуемая на страницах подготовительных материала, в том числе в связи с типом подпольного человека (16, 330).

С романом Достоевского «Подросток» непосредственно связаны дневник Вали из повести «Мальчики и девочки» И. Болдырева, в котором попытка выстроить подростковый нарратив подчеркивается апелляцией к идее Аркадия Долгорукого и к личности Достоевского, а также «Роман с кокаином» М. Агеева, одна из начальных сцен которого отсылает к столь важному для Адамовича фрагменту из «Подростка».⁵ Именно эти два произведения, восходящие, кроме

¹ Адамович Г. В. «Современные записки». Кн. 53-я. Часть литературная // Последние новости. 1933. 2 ноября. № 4607. С. 2

² Варшавский В. С. Борис Вильде // Варшавский В. С. Ожидание. С. 364.

³ Там же.

⁴ «Между "мечтательством" и "подпольем" была очень тонкая перегородка. Стоило перейти это почти незаметное "чуть-чуть", как герой-"мечтатель" становился "подпольным парадоксалистом» (Одиноков В. Г. Типология образов в художественном системе Ф. М. Достоевского. Новосибирск, 1981. С. 16–17). На главенстве различий между «мечтателем» и «подпольным» настаивает Б. Н. Тихомиров: Тихомиров Б. Н. «Записки из подполья» как художественное целое. Опыт прочтения // Достоевский и мировая культура. СПб., 2010. № 27. С. 40–73.

⁵ Адамович Г. В. «Числа»: Книга десятая // Последние новости (Париж). 1934. 28 июня. № 4844. С. 2.

прочего, к традиции гимназического романа, мы рассмотрим в конце данной главы.

Однако можно наметить и ряд не прямых отсылок к «Подростку» Достоевского в прозе «младшего» поколения эмиграции, какой является, к примеру, коллизия любви ко взрослой женщине подростка из «случайного семейства» Саши в романе Н. Берберовой «Повелительница» (1932).

Сама Берберова в мемуарах писала о начале 1930-х: «Достоевский в эти годы подавил меня сверх всякой меры. И я вышла из него только для того, чтобы пуститься в более легкую литературу — как бы назло ему».¹ Это касается и романа «Повелительница». Тем не менее, И. Пантелей считает, что отношения между младшим братом Сашей, его другом Андреем и его возлюбленной Леной «напоминает любовь-ненависть-ревность в "Вечном муже", которую переживает Трусоцкий по поводу Вельчанинова и своих женщин».² Специально не останавливаясь на этом вопросе, скажем, что в произведении явно слышится и целый ряд аллюзий на «Подростка»: мотивы «случайного семейства» (семья Саши и Ивана, оставленных семьей), мотив влюбленности подростка в зрелую женщину (вдову), отсылающий также и к «Маленькому герою», репрезентация сознания героя-подростка.³

Ориентируется на «Подростка» начинающий писатель, друг и душеприказчик Поплавского Н. Татищев в рассказе «Кривой» («Числа», № 10). Рассказ ведется от лица человека средних лет, который сознательно после войны выбрал участь скитальца и просит подаяние, хотя мог бы, при желании, достичь куда более социально обеспеченной жизни. Случайно герой сталкивается со своим двоюродным братом и другом детства Жоржем, которому он с малых лет подчинялся, но одновременно «презирал — за наивность, за некультурность, за склонность к разврату».⁴ Жорж, увидев социальное положение своего брата, решает «позаботиться» о нем и поселить в своем богатом особняке, чтобы

¹ Берберова Н. Н. Курсив мой. С. 402–403.

² Пантелей И. Как бы назло ему (На подступах к теме «Достоевский и Нина Берберова») // Достоевский и XX век. Т. 1. С. 407.

³ В общем виде на возможность подобной аналогии нам указал Д. В. Токарев.

⁴ Татищев Н. Кривой // Числа. 1934. № 10. С. 155–156.

впоследствии подключить к делам (мотив Ламберта), однако герой, временно дав согласие, наутро сбегает, снова вольно продолжив свою скитальническую жизнь.

В начале рассказа появляется два мотива, отсылающие к образу Аркадия Долгорукого: «ненависть» к женщинам («Я ненавижу женщин. Эти существа с семенящей походкой вызывают во мне отвращение»)¹ и внешнее нищество при хранящихся в заплечном мешке свертке «бумажных денег».² Есть основание предполагать, что одной из попутных задач рассказа Татищева была попытка представить вариант удалившегося в свою «скорлупу» и ушедшего «от всех» выросшего Аркадия. Сцена встречи двух братьев может также отсылать к встрече Аркадия Долгорукого с сыном Версилова в Москве.

Мотивы «случайного семейства» и соперничества с отцом появляются в романе Газданова «Полет», один из героев которого импульсивный молодой Сережа влюблен в ту же женщину (Лизу, приходящуюся ему тетей), что и его отец Сергей Сергеевич.³

Синтезирование в эмигрантском молодом человеке черт мечтателя и подпольного парадоксалиста, выведение подросткового нарратива, мотивы «случайного семейства», ложного учительства, двойственное отношение героя к женщине (любовь-ненависть, власть-подчинение) отсылают нас к творчеству Достоевского и к роману «Подросток».

В свою очередь, антилитературная поэтика авторов журнала «Числа», элементы которой мы рассматривали в параграфах 1.1.1., 1.1.2., 1.1.3., находит один из возможных источников в эстетических предпосылках создания романа «Подросток».

¹ Там же. С. 150.

² Там же. С. 153.

³ На связь романа Газданова с «Подростком» Достоевского указали В. Гассиева и Л. Калоева: *Гассиева В. З., Калоева Л.* Газданов и Достоевский: (Достоевский в публицистике и художественном мире Газданова) // Дон. 2007. № 12. С. 204–220. О «Полете» Газданова как «арене борьбы "за" и "против" Достоевского» см. также: *Кибальник С. А.* Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. С. 162–166.

2.1.2. Эстетические предпосылки создания романа «Подросток»

Роман Ф. М. Достоевского «Подросток» (1875) — единственное большое произведение писателя, целиком выдержанное в форме перволичного повествования, где в одном лице совпадают главный герой и рассказчик, а формой выступают записки героя, памятное обращение к недавнему прошлому.

Уже более полувека назад в монографии Х.-Ю. Геригка манифестировалась необходимость обратиться к изучению поэтики «Подростка» как одного из «самых смелых экспериментов в истории европейско-американского романа».¹ В работах зарубежных славистов, таких как В. Террас или Ж. Катто, именно на материале романа «Подросток» выявляется специфика стилистики Достоевского, исследуется его творческий метод, толкуется природа художественного.²

Между тем работы о «Подростке» традиционно начинаются с констатации недооцененности романа, его недостаточной изученности, признаваемой в настоящий момент дискуссионности «Подростка» и необходимости наконец обратиться к исследованию принципов его поэтики. Данный эвристический прием актуализирует особый статус предпоследнего романа Достоевского.

Изучение генезиса романа, установление жанра, анализ хронотопа, и нарратологические исследования, в рамках которых особость «Подростка» обретает литературоведческое толкование, показывают, несмотря на разность подходов, что художественные «несовершенства» композиции и речи героев в действительности оказываются продуманной стратегией. А «неблагообразные формы» повлекла за собой необходимость воплотить в романном слове реальность подвижную, незаконченную, текущую.

В повествовательной манере Аркадия обнажится интенция Достоевского создать особый тип рассказчика, чья непрофессиональная складывающаяся

¹ Gerigk H.J. Versuch über Dostoevskijs „Jüngling“. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. München: Wilhelm Fink Verlag, 1965. Цит. по: Геригк Х.-Ю. Роман «Подросток» в историко-литературной перспективе // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна, 2003. С. 9.

² Terras V. Reading Dostoevsky. Madison, 1998. P. 3–14.; Catteau J. Dostoevsky and the Process of Literary Creation. New York, 1989. P. 254–296, 315–327.

манера созидает образ становящейся реальности, вторгаясь в него посредством эмоционально-волевого присвоения авторства.¹ Симптоматично восклицание Геригка: «Какое доверие к пониманию искусства читателем, к его способности воспринимать неловкое повествование как средство выражения!»². По мысли Я. О. Зунделовича, «...именно такой составитель даст образ времени, а не рассуждения о нем».³

Важно, что образ становящейся реальности и форма перволичного повествования в толкованиях поэтики «Подростка» идут рука об руку.

Эксперимент писателя по созданию молодого, не сложившегося героя, которому целиком отдано повествование в романе, нигде, кроме романа «Подросток», не повторяется. Л. М. Розенблюм ставит предпоследний роман Достоевского в ряд произведений, где воплощен голос героя в полноте его исповедального «я»: «Записки из подполья»; первая редакция «Преступления и наказания»; роман «Игрок»; исповедь Ипполита Терентьева из романа «Идиот»; глава «Приговор» и повесть «Кроткая» из «Дневника писателя». Однако именно про «Подростка», считает она, можно сказать, что это «первый и единственный большой роман Достоевского, представляющий исповедь героя».⁴ «Роман-исповедь» (А. С. Долинин), «роман самопознания» (Н. М. Чирков), «роман-покаяние» (К. А. Степанян) — примеры жанровых доминант, отражающих этот аспект своеобразия «Подростка».

¹ Из работ последних двух десятилетий, в которых акцент делается именно на проблеме авторства в романе «Подросток», необходимо назвать: Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст. СПб., 1996. С. 229–268; Lunde I. «Yagorazdo-umnее-napisannogo»: On apophatic strategies and verbal experiments in Dostoevski's «A Raw Youth» // SLAVON E EU. Vol. 79. № 2. P. 264–289; Йенсен П. А. Парадоксальность авторства у Достоевского // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001. Вып. 3. С. 219–233; Лунде И. Заметки о визуализации в контексте «языковости» романа «Подросток» // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна, 2003. С. 113–122; Ковалев О. А. Парадоксальность нарративных стратегий в романе «Подросток»: Аркадий Долгорукий vs Федор Достоевский // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2011. № 4. С. 106—116.

² Геригк Х.-Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. 2012. № 28. С. 24.

³ Зунделович Я. Романы Достоевского. С. 144.

⁴ Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. С. 276.

Абсолютное начало текста романа показывает, что в пределах одной главки записок Аркадий Долгорукий устанавливает и разъясняет авторскую позицию. Он определяет жанр своих записок: как «историю... первых шагов на жизненном поприще», или дальше, как «автобиографию»; указывает побудившие его к написанию записок причины: «не утерпев», «вследствие внутренней потребности», «до того... поражен свершившимся», проясняет принцип отбора материала: «...слово в слово всё что случилось... с прошлого года», но «...лишь события», «...уклоняясь... от литературных красот» (поскольку литературное занятие считает «неприличием и подлостью», действующим «развратительно»); определяет, наконец, адресата записок: «единственно для себя»; и через отрицание – прагматику записок: «не для похвал читателя». Информацию о жанре, причинах, принципе отбора материала, адресате и прагматике записок герой Достоевского концентрирует на одной странице, ритмически выделяя эту главу переборами утверждения и отрицания.¹

В «предисловии» запискам приписывается особый тип авторства. Редуцированность «автобиографии» (события лишь «с прошлого года») и необходимость ее составления для Подростка, также как отрицание литературности, символизируют претензию на роман в новом смысле, как «внутреннюю потребность» высказать событие памяти, вне отвлечения на «литературные красоты» (ср. интенцию «младшего» поколения эмиграции литературе противопоставить «факт духовной жизни»). Записки Аркадия становятся романом в авторском и читательском сознании, но романом, посредством продуманной непрофессиональности утверждающим телеологическую нетождественность обычному «литературному занятию».

¹ Семантически эта главка почти полностью выдерживает организованное поступательное утверждение-отрицание героя. Подросток пишет: «НЕ утерпев, ...СЕЛ записывать..., тогда как мог бы ОБОЙТИСЬ и БЕЗ того. Одно ЗНАЮ наверное: НИКОГДА уже БОЛЕЕ НЕ сяду писать мою автобиографию, даже если ПРОЖИВУ до ста лет». Формально этот фрагмент можно было бы записать как -+--+-. Этой структуре подчинена вся главка: этим, с одной стороны, создается вводный ритм, настраивающий внутренне на антиномичность сознания героя и развертывающегося текста, с другой стороны, создается как бы аналогия поэтическому ритму, токообразно текст подчиняющем. В дальнейшем такого ритмического единства уже не наблюдается: с помощью него создается «предисловие», отделенное от всего остального текста.

Достоевский самоустраняется, не удовлетворенный текущим романским жанром, чтобы роман изменил за него молодой рассказчик, сделавший его из своих записок, в своем пубертатном эмоционально-волевом тоне. Несмотря на то, что всё чаще звучит тема парадоксальности авторства в связи с романом «Подросток»,¹ не замечалось сделанного в «предисловии» акцента на образе литератора, которому Аркадий себя противопоставляет. Герой подчеркивает: «литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет»: именно тридцатилетний промежуток отделяет Достоевского от предполагаемого начала работы над первым романом «Бедные люди» до начала работы над романом «Подросток» (8 апреля 1844 год – февраль 1874 год). Эти слова отсылают к реальному автору: Достоевский «не знал», о чем писал, и теперь текст, наделенный смыслом, «принесет» в слово молодой рассказчик, им созданный. В этом заявлении обозначается претензия на письмо, имеющее глубокую цель (на что неспособны литераторы), а в свете сознания и литературного поприща Достоевского — претензия на это самого Достоевского, давшего поверх заявлений Подростка авторское определение жанра «роман».

Роман, как он сложился в современной писателю традиции и в его собственном творчестве, словно не удовлетворяет автора, и он желает в переносе акцента с авторской речи на речь рассказчика роман, как жанр, создать заново.² Мысль о том, что романы Достоевского в действительности могут восприниматься как антироманы, была высказаны одним из авторитетных

¹ Ср.: «Кроме заглавия "Подросток" и подзаголовка "Роман" сам Достоевский во всем романе ничего не говорит. Вместо него выступили два дилетанта — дилетант-автор и дилетант-критик. Каждый по-своему утверждал и доказывал невозможность романа, но вместе с тем оба написали за автора роман» (*Йенсен П.* Парадоксальность авторства (у) Достоевского. С. 232).

² Ср.: «Настоящий автор – это в двойном смысле постфикциональный писатель, тот, который перешел через границу истории (и больших нарративов) – и тот, который уже не пользуется фикциональными приемами с тем, чтобы отвлечь читателя от современности и от синхронности текста жизни и текста литературы и культуры. "Вся правда", тотальная аутентичность и эвидентность достигаются, как ни странно, сложными и условными приемами рече- и дискурсоведения, как вообще самая интенсивная непосредственность и непринужденность ("со-временность" повествования или речи), с помощью сложнейшей техники апофатического дискурса, где речь не столько "идет" о чем-то, сколько постоянно "бежит", разбегается, умножается на разнородные встречные течения и анти-речи». (*Хансен-Лёве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». С. 264-265).

философов-эмигрантов А. З. Штейнбергом в сочинении 1923 года: «Романы Достоевского суть романы о невозможности романа, т. е. книги, в которых анализируется распад всех "красивых", законченных исторических форм, идеи которых бессознательно покоились в них самих».¹

В действительности наследниками художественного опыта Достоевского будут те, кто постарается продолжить творческое телеологическое усилие уже в новых исторических обстоятельствах. Критики и исследователи зачастую игнорируют феномен «нового», феномен приращенного смысла, и «меряют» Достоевского чуть ли не исключительно в тонах девятнадцатого столетия. В чем же конкретно проявилась неудовлетворенность Достоевского и какими средствами роман «Подросток» должен был эту ситуацию изменить?

Ответ на этот вопрос следует поставить в зависимость от понятия «текущая действительность», сыгравшего, как видно из ближайшего контекста романа и заключения записок Аркадия, ключевую роль для эксперимента Достоевского.

В слова псевдорезонера, учителя Николая Семеновича, выдержки из письма которого венчают записки героя, Достоевский вкладывает свою концепцию писателя, одержимого «тоской по текущему», не желающего обращаться к историческому сюжету и впадать в ретроспективную иллюзию, наделяя прошлое событие тем, что наступило после, как поступали художники в историческом роде, рассматриваемые Достоевским в главе «По поводу выставки» из «Дневника писателя» за 1873 год. Но, в отличие от учителя Подростка, Достоевский не считает, что записки Аркадия лишь послужат для будущего художника, но самим фактом создания «Подростка» доказывает, что искал формальное, художественное воплощение творческого хаоса жизни. Именно проживаемую реальность хотел запечатлеть Достоевский, когда создавал роман о неготовом человеке. Стала общим местом мысль, что автор «Подростка» относил себя к писателям, которые рискуют оказаться неправыми, но ищут новый способ выразить «текущую действительность», которая не поддается развертыванию в будущее до своего свершения. Между тем как рисующие давнопрошедшее

¹ Штейнберг А. З. Система свободы Ф. М. Достоевского. Берлин, 1923. С. 51.

невольно воссоздают не только картину прошлого, но и разделяющую время дистанцию. Вот как об этом пишет сам Достоевский:

Спросите какого угодно психолога, и он объяснит вам, что если вообразить прошедшее событие и особливо давно прошедшее, завершённое, историческое (а жить и не вообразить о прошедшем нельзя), то событие непременно представится в законченном его виде, то есть с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент <...> Таким образом, художника объемлет как бы суеверный страх того, что ему, может быть, поневоле придется «идеальничать», что, по его понятиям, значит лгать (21, 76).

В приведенном фрагменте Достоевский, по существу, говорит о ретроспективной иллюзии, в которую впадает художник, желающий воссоздать исторический сюжет: думая, что погружен во время, он наделяет событие тем, что наступило после. Между тем, как текущая действительность разворачивается на наших глазах и не поддается детерминации; мы ее проживаем. Не отказаться от изображения событий прошлого предлагает Достоевский, но достигнуть в художественном акте правды восприятия, где историческое перестанет быть только историческим и станет живым явлением настоящего. Отношение Достоевского к прошлому родственно отношению его героев, которые из прошлого сохраняют то, что не потеряло своего живого воздействия в настоящем.

...недавнее прошлое не становилось для Достоевского, — полагает исследователь писателя, — утраченным временем, восстанавливаемым только в памяти вспоминающего субъекта, как у Пруста, например. Прошлое продолжает существовать, оно длится, но особым образом, не рядом, не одновременно с настоящим, а входя в настоящее. Прошлое объективно, оно реально, оно действует уже по одному тому, что передает свои неразрешенные задачи катящемуся вперед, наступающему новому времени. Прошлое накапливается, настоящее интенсифицируется, потенцируется прошлым.¹

Советуя художникам не бояться «идеальничать», Достоевский говорит о необходимом и потенциально оригинальном преломлении образа времени через чувства и мысли творца. Потому, и только потому можно сказать, что «идеал ведь

¹ *Кирпотин В. Я.* Проблема художественного времени и идеал // *Кирпотин В. Я.* Мир Достоевского. М.: Советский писатель, 1980. С. 102. В данном определении отчетливо слышатся отголоски как Бахтина (в связи с памятью у героев Достоевского), так и Бергсона.

тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» (21, 75–76), которую художник также способен перечувствовать сам лично.

Достоевский замечает в скобках, говоря о ретроспективной иллюзии: «жить и воображать о прошедшем нельзя». Возвращаясь к «Подростку», мы также наблюдаем в структуре романа воображение о прошедшем, восстановление прошлого, но, важно заметить, прошлого, которое еще живо для героя, которое ему необходимо для разъяснения себя самого, других людей, собственной идеи.

В аналитической литературе о романе объединяющей поэтологической идеей романа «Подросток» признается поиск Достоевским формы, в которой воплотится «текущая действительность». Эта форма связывается самим писателем с «перволичным повествованием», где героем выступит подросток, чьи писательские навыки очевидно непрофессиональны, а скорая, торопящаяся манера изложения создается и «выпрямляется» в процессе письма. Непрофессиональная манера повествования «необходимого» письма Аркадия вместе с выбранной формой воспоминаний подготовили создание в романе преломленной правды жизни как незавершенной, текущей, становящейся реальности.

Как показывают исследования, посвященные генезису романа, центральным вопросом художественного регистра становится для писателя выбор типа повествователя для своего нового произведения. Неясно, однако, каким образом воспоминание становится организующей формой романа «Подростка» и как это решение оформляется на страницах подготовительных материалов.

Поэтологические стратегии запечатления образа длящегося времени в романе открываются при особом прочтении подготовительных материалов к «Подростку», которые выделяются среди всех других рукописей Достоевского обилием авторекомендаций — высказываний писателя касательно формы будущего романа. Выразители авторской рефлексии, они становятся такой же составляющей рукописей, как заметки, посвященные развитию характеров, фабулы или индивидуального языка персонажей. Авторекомендации

пронизывают текст «творческих рукописей», позволяя воссоздать до некоторой степени концепцию будущего романа.

Достоевским ставится «Задача ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ» (16, 48), текст подготовительных материалов пререзают восклицания «Форма, форма!», «Тон, тон!».

Вопрос формы повествования занимает центральное место в концепции будущего романа. В свою орбиту он захватывает поиски своеобразия фабулы, композиции и тона. В их формальном воплощении Достоевский ищет оригинальность и близость к действительности.

Стремление к оригинальности, и само слово оригинальность, при размышлении о художественности романа встречающееся постоянно, становится лейтмотивом подготовительных материалов, всё более связываясь с выбранной формой «от Я»: «Подросток должен всё писать (весь роман) так же неожиданно и оригинально, как и фру-фру» (16, 93).

Оригинальность должна проявиться, по мысли Достоевского, прежде всего через расположение рассказа (композицию) и через тон.

В расположении рассказа должен сказаться «его (Аркадия — В. Д.) собственный характер, но по главам» (16, 99). Скрепленное авторским голосом, повествование вместе с тем будет, судя по подготовительным материалам, дискретным, фрагментарным, повторяющим живое становление голоса и мысли. В этом проявится вся «своенравность» записок героя. Отказываясь от последовательности и гармоничности, Достоевский пишет: «От Я наивнее, несравненно оригинальнее и в уклонениях от ровности и системы рассказа даже прелестнее» (16, 128).

И даже отрывистость становится в размышлениях о композиции желаемым художественным приемом: «(NB. Тут и точка. И переход к другой главе. Отрывисто заключить. Всё писать отрывистее)» (16, 130).

Процесс рецепции героя-подростка знаменуется в подготовительных материалах оригинальностью тона. Тон в «творческих рукописях» многолик и полифункционален.

Прежде всего тон связывается с формой «от Я», поскольку индивидуирует голос рассказчика на протяжении всего романа и создает речевой портрет героя-повествователя. Это созвучно бахтинскому пониманию тона: «Все действительно переживаемое переживается как данность-заданность, интонируется, имеет эмоционально-волевой тон, вступает в действенное отношение ко мне в единстве объемлющей нас событийности».¹

Оригинальностью тона устанавливается двойственная природа рецепции вспоминаемых событий: одновременно участное переживание и суд над собой.

Тон, следуя логике рукописей, должен также оказаться способом внутреннего повествования, поскольку «слог и тон может подсказать читателю развязку» (16, 87). Изменения в тоне будут знаменовать изменения смысловые: «Грубый и нахальный тон Подростка в начале записок должен измениться — настаивает Достоевский — в последних частях» (16, 232–233). В повести «Кроткая» принцип изменения тона как художественная стратегия, открыт читателю уже в предисловии автора. Неслучайно, что «Кроткая» написана немногим позже «Подростка».

Через тон, по мысли Достоевского, скажется тайна становления героя. Планируя конечное преображение Аркадия, Достоевский настаивает: «...не объяснять, почему свет и воскресенье» (16, 94). Особый тон, связанный в творческом сознании с перволичным повествованием, оформит тайну становления, не «разжеывая» ее: «От Я непременно; наивнее и прелестнее, хотя бы безо всякой морали» (16, 127), уверен автор «Подростка».

Тон, сохранив смысловые обертоны, освободит текст от дидактики: сохранится тайна воплощения замысла. Ведь, следуя мысли Достоевского, «...жизнь сама учит, но именно его, — добавляет он, — подростка, потому что другого не научила бы» (16, 63)². За кажущейся простотой констатации воспитательной силы школы жизни угадывается взаимообусловленность

¹ Бахтин М.М. <К философии поступка>. С. 32.

² Розенблюм интерпретирует это как характерную для Достоевского мысль о необходимости самого человека стремиться к добру, оказывать сопротивление разрушающей силе общества: Розенблюм Л. М. Творческая лаборатория Достоевского-романиста. С. 16.

сущности жизни и художественности. Знаменитое противопоставление Достоевским дела поэта, носителя впечатлений, пережитых «сердцем автора действительно» (16, 10), и дела художника, оформителя, появляется именно в рукописях к «Подростку». Может быть, «...даже и не он (поэт) творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий» (29 (I), 39) — высказывается Достоевский ранее в письме Ап. Майкову от 15(27) мая 1869 года.

Вопрос о форме повествования, поиск оригинальности композиции и тона, бегство дидактики, морали, художественность как соотнесенность с сущностью жизни — ключевые императивы подготовительных материалов к «Подростку». И именно память-воспоминание, ставшая формой романа, оказалась способна реализовать все задуманные поэтологические принципы. Личность воспоминания Аркадия оправдала композиционную сконцентрированность, в то же время выборочность, спонтанность воспоминания позволили реализоваться дискретности и отрывистости. В памяти воплотился двухфокусный тон Аркадия Долгорукого, одновременно проживающего событие прошлого и оценивающего его. Памятное обращение Подростка, расширяющее контекст самопознания в полноте до всей тотальности прошлого, совпало в своей основе с сущностью жизни, с ее делящейся, беспрестанно изменяющейся, в глубине своей творческой природой.

Память-воспоминание, ставшая сложившейся формой романа «Подросток», в подготовительных материалах заявляет себя в речи Макара Долгорукого, вокруг памяти которого и в памяти о котором формируется поле памяти Аркадия и Версилова. «Но главное всего: воспоминание о Макаре, колоссальная роль» (16, 353). И далее: «В день смерти Макара ОН (Версилов — *В. Д.*) нежно вспоминает про Макара, про мать, говорит, что Макар прав в своей идее» (16, 354). Аркадий, храня также воспоминание о Макаре, в подготовительных материалах проводит линию между памятью о нем и Версиловым, без которого эта память не могла бы состояться: «Без Версилова я много бы пропустил в этом старике, который оставил капитальное воспоминание в моем сердце» (16, 406).

В романе «Подросток» обилие памятной лексики, разговоров и размышлений о воспоминании присваивается одной личности, «я» героя, от чьего лица ведется повествование. В конечном тексте романа память приобретает тотальный характер, семантизируясь как герменевтическая память Аркадия Долгорукого, эстетическая память Версилова и по-смертной памяти Макара Долгорукого, каждой из которой свойствен сущностно-своеобразный способ бытования (см. параграф 1.3.2.).

«Развязывая» читателя, герой романа настаивает: «Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания. От многого отрекаюсь, что написал, особенно от тона некоторых фраз и страниц, но не вычеркну и не поправлю ни единого слова» (13, 447). Ставшие предметом записок, воспоминания (и процесс их воспроизведения) сообщили истории цельность и протяженность, составили ее длительность, в которой каждая мелочь и деталь, каждая грань переживания важны, поскольку окрашивают, поступательно изменяют цельное становящееся событие его жизни.

Знания и понимания своего «я» пытается достичь Подросток, когда принимается вследствие «внутренней потребности» за составление записок. Воссоздавая «я», толкуя свое «я» в памяти, Подросток познает творческий, становящийся характер своей жизни. Желая восстановить лишь несколько событий из своей жизни, Аркадий Долгорукий оказывается перед потребностью воскресить полноту прошлого, устанавливает необходимость самопознания в отношении к себе как к другому и другому как к себе, внимательного узнаванием реальность другого. Память становится первым открытием, в первый раз проживанием, она обогащает его понимание и обостряет его способность к жизни. Н. Мицуйоси обращает внимание на обилие в лексике Подростка выражений «в

первый раз» и аналогичных ему, подчеркивающих свежесть переживаемого в памяти, активность, принципиальную не-пережитость.¹

В конце 3-й части, будучи в участке, герой, как он помнит, «обеспамятел и бредил»; и вот память и сознание возвращаются ему «среди глубокой ночи», когда он «разом припомнил всё и всё осмыслил» (13, 437). Аркадий признается, что «не переживал... более отрадных мгновений», как эти раздумья памяти, называя их даже «светом души» (13, 438).

2.2. Достоевский, А. Жид и В. С. Варшавский

«Если в России в свете революционной катастрофы отношение Достоевский — Толстой было переосмыслено Бердяевым как драматическая альтернатива, ставившая под вопрос и "противоядие" Достоевского, — пишет В. Страда, — то примерно тогда же в Западной Европе параллель между Достоевским и Толстым проводилась в свете теории, вернее метафизики, романа».²

Во многом, это справедливо и для рецепции Достоевского во французской литературе и литературной критике. Оставляя за скобками идеологические и содержательные аспекты влияния Достоевского на творчество французских авторов, сосредоточимся на роли собственно художественного метода Достоевского. А. Жид в цикле своих лекций о Достоевском (1923) с тщательностью постарался проанализировать структуру персонажей автора «Братьев Карамазовых». Отмечалось новаторство Достоевского в сюжетостроении. Так, к примеру, «Пруст считает, что мнимая непонятность получается из-за особого построения сюжета: Достоевский рисует не логическую, выстроенную во времени цепь событий, а показывает сразу следствие из неведомой читателю причины. Однако, по мнению Пруста, эта

¹ *Мицуйоси Н.* Двойственность и однолинейность/ Становление личности Аркадия в романе Достоевского «Подросток» // *Japanese Slavic and East European studies*. Kyoto, 1990. Vol. 10. С. 7–29.

² *Страда В.* Толстой, Достоевский и западно-восточная революция // *Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада*. СПб., 2003. С. 11.

необусловленность мнимая».¹ А. Сюарес оправдывает кажущуюся плохую организацию текстов Достоевского тем, что «отдельные части его произведений взаимодействуют как органы и ткани живого организма, повинуюсь законам внутренней жизни».²

Наиболее содержательным в рамках нашей работы становится вопрос о влиянии Достоевского на А. Жида, и, более конкретно, романа «Подросток» на «Фальшивомонетчиков» (1925), поскольку последний оказал также значительное влияние на представителей «младшего» поколения писателей-эмигрантов.

Ниже мы сопоставим функцию героя-подростка в романе Достоевского «Подросток» и «Фальшивомонетчиках» Жида, после чего попытаемся рассмотреть, каким образом Жид становится для младоэмигрантов знаковой фигурой новой литературы и более надежной для «молодых» писателей связью с русской классической традицией в лице Достоевского и Толстого.

2.2.1. Герой-подросток в романе «Подросток» Ф. М. Достоевского и в «Фальшивомонетчиках» А. Жида

Под *героем-подростком* следует понимать действующее лицо романа, чье функционирование в тексте конституирует художественное произведение на уровне жанра, сюжета, нарратива и идеи. Герой-подросток в предложенном значении оказывается художественной доминантой текста как целого, во всех композиционных и смысловых моментах, притом появление такого героя в тексте предусматривается авторским замыслом.

Роман А. Жида «Фальшивомонетки» («Les Faux-Monnayeurs», 1925) предлагает целую панораму героев-подростков (Бернар Профитандье, Оливье

¹ Владимирова А. И. Толстой и Достоевский во французской литературе рубежа XIX—XX вв. // Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада. СПб., 2003. С. 168.

² Там же. С. 170.

Молинье, Сара и Арман Ведели, Рашель Дувье, и др.)¹, действующих на протяжении всего текста, втянутых в узел всех центральных событий, являющихся носителями идей романа, или *точкой зрения* конкретных повествовательных моментов романа. С самых первых произведений герой-подросток становится главным действующим лицом практически каждого произведения Жида. Данная черта поэтики писателя связана также с влиянием на него творчества Достоевского. Множество становящихся героев-детей в романах последнего Жид представляет выразителями становящейся реальности. Французская литература, считает он, боится показывать реальность детей, и потому появляющиеся дети «условны, неуклюжи, неинтересны» (Д, 304).² В свою очередь в романе Достоевского «изобилие детей» свидетельствует о попытке описать бесформенное. «Кажется, более всего его (Достоевского. — В. Д.) интересует генезис чувств» (Д, 304), считает Жид.

Функцию героя-подростка в романе Жида мы считаем целесообразным рассмотреть на фоне функции героя-подростка в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» (1875). «Фальшивомонетчики» являются, по мнению исследователей, «самым напряженным романским диалогом с Достоевским»³ и интертекстуально связаны с «Записками из подполья», «Игроком», «Идиотом», «Бесами», «Подростком», «Братьями Карамазовыми». Роман «Подросток» указывается в связи с близостью двух персонажей: Аркадия Долгорукого («Подросток») и Бернара Профитандье («Фальшивомонетчики»).⁴ Нам же важно здесь, что в «Подростке» и «Фальшивомонетчиках» устанавливаются отношения

¹ Боррас де Белтран де Эредиа предлагает следующее деление персонажей, исходя из их возраста и положения: детство (*l'enfance*), подростковость (*l'adolescence*), взрослые без детей (*les adultes sans enfants*), родители (*les parents*), старость (*la vieillesse*): *Borras de Beltran de Heredia J. Les Faux-monnaieurs, roman au présent? // La revue des lettres modernes. 1987. № 829–833: A. Gide (8). Sur Les Faux-monnaieurs (2). P. 119–133.*

² Жид А. Достоевский / Пер. с фр. А. Федорова // Жид А. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 304. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: Д, с указанием номера страницы.

³ *McCabe A. Dostoevsky's French Reception from Vogüé, Gide, Shestov and Berdyaev to Marcel, Sartre and Camus (1880–1959). Thesis (Ph. D.). University of Glasgow, 2013. P. 106.*

⁴ *Vacquier T. Dostoevsky and Gide: A Comparison // The Sewanee Review. 1929. Vol. 37. № 4. P. 488; Туниманов В. А. Подростки разных времен (Достоевский, Мориак и другие) // Образ Петербурга в мировой культуре. СПб., 2003. С. 115–144*

между новой формой романа и голосом героя-подростка, участвующего в создании романа. Аркадий в «Подростке» — единственный автор записок, чья продуманная писателем непрофессиональность проблематизирует категорию литературности. Герои-подростки в романе «Фальшивомонетки» (Люсьен Беркай, Оливье Молинье, Бернар Профитандье, Арман Ведель) обладают писательскими способностями и являются предполагаемыми или реальными авторами наряду со взрослыми писателями Робером де Пассаваном и Эдуаром. Однако нарративное участие героя-подростка в романах Достоевского и Жида различно. В «Подростке» Аркадий Долгорукий — субъект как описания, так и речи, ему отдано авторство всего произведения. В «Фальшивомонетчиках» множество подростков оказываются фокальными персонажами. Роман А. Жида, поставивший под сомнение предшествующий романский канон, идет путем умножения протагонистов и усложнения нарративной структуры, где совмещаются автор-повествователь (как всевидящий автор и как хроникер) и нарратор Эдуар.¹

Во французской критике важность появления в романе героя-подростка была отмечена сразу после выхода «Фальшивомонетчиков». Марсель Арлан связывает с этим уникальность романа А. Жида: «Его новая книга полна юности, <...> юности вдохновения, бунта, сбивчивых юношеских голосов»². Леон Пьер-Кен говорит даже, что напряженная тревожность (*une inquiétude tendue*)

¹ Из исследований, посвященных проблеме жанра метаромана и природе наррации в связи с «Фальшивомонетчиками» см.: *Canclon E. P. La structure de l'épreuve dans Les Faux-Monnayeurs // La revue des lettres modernes. 1975 (4). № 439–444: A. Gide (5). Sur Les Faux-monnayeurs. P. 29–47; Зусева В.Б. «Фальшивомонетки» А. Жида: роман Автора и роман героя // Новый филологический вестник. 2006. № 1(2). С. 146–156; Бочкарева Н.С., Сулова И.В. Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века). Пермь, 2010. С. 65–91.*

² *Arland M. A. Gide. Les Faux-Monnayeurs [Электронный ресурс] // Les Feuilles libres. Janvier–février 1926. № 22. Режим доступа: http://www.gidiana.net/Comptes_rendus/Presse_FM/CR_Arland_FM.html. Дата обращения: 14.09.15.*

героев-подростков в романе А. Жида силой своей выразительности «позволяет им достичь сущности бытия и жизни».¹

Несмотря на обилие подростков в своих произведениях, сам Жид настаивал в «Дневнике», что пишет «не для сегодняшнего поколения, а для следующего».² В «Дневнике "Фальшивомонетчиков"» («Le Journal des Faux-Monnayeurs», 1926) он конкретизирует, что его интересует то, «что во все времена может быть удостоверено как сегодняшнее» (JFM, 17–18).³ Писателя волнует, почему бунт героев-подростков приводит их, как только юношеский порыв спадет, к буржуазному успокоению отцов, против которого они восставали (JFM, 91). «Фальшивомонетки» с настойчивостью ставят вопрос: есть ли возможность ускользнуть от сценария отца, в том числе литературного?

Данная проблематика развивается в романе в противопоставлении двух романистов, занятых поисками новой художественной формы: Робера де Пассавана, «сегодняшнее» письмо которого отсылает к витализму лишь как к перспективной тенденции, «его пароль — сиюминутность» (ФМ, 217),⁴ и Эдуара, который желает сделать ведущей идеей романа непредопределенность жизни.

Художественное изображение становления — то, что волнует Жида в Достоевском, и одновременно его главное требование к своему будущему роману. Не случайно «спонтанность» в «Фальшивомонетчиках» начинает восприниматься критиками как русская черта: «...потоки, течения, спонтанные и непрерывные действия <...> почти что беспорядок и смешение, à la russe».⁵ Для Жида, как и для

¹ Pierre-Quint L. A. Gide. Les Faux-Monnayeurs // La Revue de France. 1926. 15 fevrier. № 23. (http://www.gidiana.net/Comptes_rendus/Presse_FM/CR_Pierre-Quint_FM.html. (Дата обращения: 21.10.2015)).

² Gide A. Journals. New York, 1948. Vol. 2: 1914–1927. P. 312.

³ Gide A. Journal des Faux-monnayeurs. Paris, 1995. P. 17–18. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: JFM, с указанием номера страницы.

⁴ Жид А. Фальшивомонетки / Пер. с фр. А. А. Франковского // Жид А. Избранные произведения. М., 1993. С. 247. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: ФМ, с указанием номера страницы. При необходимости перевод уточняется по изданию: Gide A. Les faux-monnayeurs. Paris. 1972.

⁵ Bidou H. A. Gide. Les Faux-Monnayeurs [Электронный ресурс] // La Revue de Paris. 15 mai 1926. № 21. Режим доступа: http://www.gidiana.net/Comptes_rendus/Presse_FM/CR_Bidou_FM.html. Дата обращения: 15.09.15.

многих французских писателей XX века,¹ опыт прочтения Достоевского сыграл роль художественной инициации;² Жид, вместе с тем, пытался отрефлексировать степень и границы этого влияния.³

Его аналитические статьи и речи,⁴ посвященные Достоевскому, собраны в книге «Достоевский» (1923; включает тексты с 1908 по 1922 годы), многие поэтологические мотивы которой переходят в дневник и записные книжки писателя Эдуара, альтер-эго Жида в романе «Фальшивомонетчики» (1925; работа над романом — 1916–1925 годы) и «Дневник "Фальшивомонетчиков"» (1926). К примеру, проект депсихологизации персонажа, важный в свете выдвижения в романе героя-подростка, в основных своих моментах переходит из размышлений о Достоевском в размышления о собственном романе.

Урок Достоевского как мыслителя становления, считает Жид, в том, что он предоставляет своих персонажей им самим, отчего они находятся «все время в процессе становления, они никогда не выходят вполне из окружающей их тени» (Д, 245).⁵ Игра света и тени делает возможным, считает Жид, то состояние художественного мира, когда «...каждый из его <Достоевского. — В. Д.> персонажей погружен в тень, опирается на свою тень» (Д, 294). Тень — то, что скрыто от глаз не только читателя, но и автора, некоторый горизонт свободы и непредопределенности героя. Жид противопоставляет Достоевского посредством этой метафоры Стендалю, Бальзаку и Л. Толстому, в чьих произведениях свет «рассеян» и «обволакивающ».

¹ *Пантелей И.* Достоевский и его французские читатели // Достоевский и XX век: В 2 т. М., 2007. Т. 2. С. 253–261; *Владимирова А. И.* Достоевский во французской литературе XX века // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978. С. 37–51.

² *Фокин С. Л.* Культ избирательного сродства в генезисе «Достоевского» Андре Жида // Фокин С. Л. Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб., 2013. С. 97–116.

³ *Милешин Ю. А.* Достоевский и французские романисты первой половины XX века. С. 22.

⁴ В. В. Дудкин констатирует, что в России аналитические работы Жида о Достоевском остались недооценены: *Дудкин В. В.* «Roman Dostoevskien» как новаторская форма жанра и термин. С. 391.

⁵ Любопытно сравнить это наблюдение с представлением А. Бретона о полной несвободе персонажей Достоевского: *Бретон А.* Манифест сюрреализма [1924] // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 43–44.

В «Дневнике "Фальшивомонетчиков"» эта же мысль полемически заострена против Роже Мартена дю Гара, чье творческое сознание, подобно «прожектору /*Lanterne de romancier*/», неизменно все «высвечивает напрямую... на переднем плане» (JFM, 34). В этом Мартен дю Гар схож с Толстым: «Они оба рисуют панорамы; искусство заключается в создании картины. Наиважнейшее — исследовать источник света; все тени от него в зависимости. Каждая форма покоится на своей тени и находит в ней поддержку» (JFM, 417).

Субъективная избыточность тени возвращает героя к себе. Чтобы найти источник света, ему нужно вначале выйти к внутреннему мраку.¹ Непроясненность судьбы и воли персонажа, отвоеванная подобным образом, характеризует таких героев, кто, вопреки психологизму, способен чувствовать в себе «преудобнейшим образом два противоположных чувства в одно и то же время» (13, 71), как признается Аркадию Долгорукому Версилов.² В романе «Фальшивомонетки» теневая сторона персонажа выражена в протейности Эдуара (ФМ, 213, 316), которую он сам сознает, и в необходимости, отмеченной Эдуаром, освободить персонажа романа от тотальной обусловленности прошлым (ФМ, 420).

У героя-подростка естественным образом ослаблена обусловленность прошлым и тотальная мотивированность действия: такой персонаж способен расшатать литературную и психологическую нормы, и это подтверждается для Жида функциональным включением реальности детей (становления) в произведения Достоевского. Вместе с тем появление героя-подростка обусловлено не только влиянием Достоевского на Жида, или имманентной

¹ Именно этот вывод завершает поиски альтер-эго Марселя Пруста. В «Обретенном времени» он напишет: «Наше лишь то, что мы сами извлекаем из мрака, в который погружены, и то, чего не знают другие» (*Пруст М. Обретенное время / Пер. с фр. А. Смирновой. СПб., 2007. С. 246*), подготавливая этот вывод словами: «Потому что те истины, которые разум выхватывает (ср. у А. Жида «Прожектор <...> писателя <...> высвечивает напрямую») непосредственно из ярко освещенного окна в мир, не так глубоки, не так необходимы, как те, что жизнь, порой даже против нашей воли, передала нам через ощущение, безусловно, ощущение материальное, поскольку проникло в нас через наши органы чувств, но из которого мы можем высвободить дух» (JFM, 244).

² Отталкиваясь от двойственности Версилова, М. Файер сравнивает его с Арманом Веделем из романа «Фальшивомонетки»: *Fayer M. H. Gide, Freedom and Dostoevsky. Burlington, 1946. P. 63–64.*

поэтологической особенностью авторов, но и определено в конкретных моментах историко-литературным контекстом (см. параграф 1.2.3.).

В «Подростке» Достоевского можно увидеть глубоко оригинальную попытку проблематизировать «прекрасные формы», не соответствующие более переживанию современности. Один из способов сделать это: зафиксировать беспорядок в речи. Это была сознательная интенция Достоевского, как мы увидели при анализе «творческих рукописей» к «Подростку». Изобретение художественной формы, совпадающей с логикой жизни, было одним из устремлений писателя и осуществлялось через дискретность композиции и двунаправленность тона (я-тогда и я-теперь). Отсутствие жесткой ценностной архитектоники позволило достичь в романе ситуаций, когда герой изнутри события выходит к бескорыстному уточнению образа другого человека (Версилова, Софьи Андреевны, отчасти Ахмаковой), однако неспособен задерживаться в этой ясности на протяжении всего романа. Достоевскому важно показать становление героя не в виде поучительной морали — «Но воскресенье и свет в конце. И *не* объяснять, почему свет и воскресение» (16, 94); «От Я непременно; наивнее и прелестнее, хотя бы безо всякой морали» (16, 127) — а сокрытым в тени художественного замысла. Ведь роман должен привести героя к жизни как главному наставнику. «И жизнь сама учит, но именно его, Подростка, потому что другого не научила бы» (16, 63).

Как и у Достоевского, в художественном мире А. Жида подростковость связана с моментом внутренней интенсификации, когда дальнейшая судьба героя вступает в прямую зависимость от силы его способности познать себя. В связи с молодыми персонажами произведений А. Жида, в особенности Бернармом из «Фальшивомонетчиков», одной из ключевых фигур творчества А. Жида становится бастард (*un bâtard*). В исследовании С. Делорм утверждается, что персонажный мир Жида в целом сконцентрирован вокруг трех фигур: отца, матери и бастарда. Последний, по мнению ученого, представляет собой вариант

широко понимаемого в творчестве Жида Нарцисса.¹ Нарцисс открывает собственную оригинальность, которая не позволяет ему ни с кем идентифицироваться, и потому он оставляет позади себя любой образ. Он также и бастард, не имеющий матери, отца и сына, выбирающий других бастардов, «поскольку они его братья в мужественности» /ses frères en virilité/.² В романах Жида нет обучения «в том смысле, когда обучение заключается в структурировании того, кто изначально не имеет структуры — другими словами, в превращении ребенка, окончательно, во взрослого»³. Вечный подросток /*éternel adolescent*/ или «бастард Божьей милостью» «вечно ускользает от всех форм себя самого: отца, сына, брата, или кого бы то ни было».⁴

Можно сказать, что в мире А. Жида главным сюжетом становлением героя-подростка является освобождение от власти социальных предписаний и психологических стереотипов. Формы имморализма (Мишель в «Имморалисте»), немотивированного действия (*l'acte gratuite* Лафкадио в «Подземельях Ватикана») и незаконнорожденности (Бернар в «Фальшивомонетчиках») позволяют создать роман о становящемся герое. Поиск художественной формы становления Жид считает важнейшим в мире Достоевского, где даже идеи погружены в энергию события и мгновения, «...они почти всегда соотнесены с его персонажами, которые их выражают, и даже более того: они соотнесены не только с этими персонажами, но и с определенными мгновениями в жизни этих персонажей» (Д, 287).

Фигура становящегося героя связана с жанром романа воспитания, жанровой доминантой «Подростка» и «Фальшивомонетчиков». Процесс воспитания в «Подростке» проходят прежде всего Аркадий Долгорукий, но также и Версилов.⁵ «Узнавание»,¹ помещенное в семантический центр «Подростка»,

¹ *Delorme C.* Narcissisme et éducation dans l'oeuvre romanesque d'André Gide // *La revue des lettres modernes*. 1970. № 223–227. А. Gide (1). *Etudes gidiennes*. P. 13–122.

² *Delorme C.* Narcissisme et éducation dans l'oeuvre romanesque d'André Gide. P. 120.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* P. 121.

⁵ *Бурсов Б. И.* «Подросток» — роман воспитания. Аврора. 1970. №10. С. 69; *Фокин П. Е.* Подросток Версилов // *Достоевский и мировая культура*. 2007. № 22. С. 194–203.

равным образом затрагивает отца и сына, затянутых в круговорот интриги, и находящихся к концу романа — каждый на своем уровне — в ситуации испытания. Аркадий испытывается как герой, зажатый в собственной «скорлупе», неспособный увидеть ни мир, ни ближнего; Версилов испытывается в своем двойничестве, где двоится как мир, так и ближний. Описание жизни героев за пределами романа, которое предлагает Аркадий в конце повествования, неоднозначно. Его собственное изменение оценивается положительно: «старая жизнь отошла совсем, а новая едва начинается» (13, 451). Изменение Версилова описывается двойственным образом: с одной стороны, «это — только половина прежнего Версилова» (13, 446), а с другой, «весь ум его и весь нравственный склад его остались при нем, хотя всё, что было в нем идеального, еще сильнее выступило вперед» (13, 446). «Половина» Версилова может быть понята как избавление от двойника, но, вместе с тем, как потеря тени (в смысле А. Жида). В отсутствии и незнании собственной тени он оказывается во власти готового и предопределенного.

В романе «Фальшивомонетки» процесс воспитания проходят сразу несколько персонажей (и ни одному из них не отдано авторство): Оливье Молинье, Бернар Профитандье и автор романа в романе Эдуар. Коллизия процесса их воспитания напрямую следует из проблематики заглавия: каждый из героев затянут в сложный узел фальшивых чувств и фальшивых действий, перелом происходит на пути от беспредметного «желания жить» к открытию жизни, лежащей за размышлениями о ней.

Отношение воспитания предполагает фигуру наставника. В романах «Подросток» и «Фальшивомонетки» она представлена в трех соотнесенных вариантах: фигура истинного наставника (Версилов, Макар Долгорукий / Эдуар); фигура ложного наставника (Ламберт, Стебельков / Струвилу, Гериданозоль, Робер де Пассаван); фигура моралиста / ученого (старый князь Сокольский, Васин, дергачевцы / старик Азаис, Альберик Профитандье, Винцент). Главным

¹ Роман «Подросток» как жанровое синкретическое единство, где центральное место занимает роман узнавания, рассматривается в работе В.Я. Кирпотина: *Кирпотин В.Я. Жанровые особенности романа «Подросток» // Кирпотин В.Я. Мир Достоевского. С. 291–332.*

основанием для их различения служит принцип, согласно которому они устанавливают отношения с героями-подростками. Ложный наставник, моралист и ученый формируют догматичный и иерархичный дискурс, где либо беззаконие, либо закон (моральный и естественно-научный) установлены как руководство, пришедшее со стороны. Тот, кого мы называем здесь истинным наставником, провоцирует у героя-подростка необходимость выработки собственного понимания и действия, мотивированного изнутри.

Подобная типология условна, ведь и Достоевский и Жид стремились депсихологизировать искусство. Истинный наставник может выступить моралистом: неудача Эдуара в эпизоде с нравоучительной историей, предназначенной для Жоржа Молинье. Моралист может в иной момент перейти через им самим установленный моралистский предел: Альберик Профитандье, в конце романа пытающийся утвердить волю побочного сына Бернара. В отношениях наставничества нужно учитывать тогда и «фигуру» жизни, которая должна в конечном счете прийти на место истинного наставника, или которая должна стать моментом приобщения человека к становлению. Там, где наставление приходит не только со стороны человека, но и со стороны жизни, происходит действительное становление.

Реализация этого процесса в романах Достоевского и Жида захватывает три взаимосвязанных темы: 1) искусство и реальность (литература и жизнь); 2) познание другого и самопознание; 3) изобретение книги.

Оппозиция искусство vs реальность в мире Достоевского имеет аналог в паре сочиненная жизнь («книжное сознание») vs «живая жизнь» (мышление в действительности текущего). В романе «Подросток» эта оппозиция занимает одно из ключевых мест в построении характера главного героя, прошлое которого Достоевский резюмирует так: «мечты, книги, сад, луч, жизнь, мечтательность всё съела» (16, 187). Не только Аркадий Долгорукий, но и другие персонажи могут описываться говорящими как книга, поступающими как книга, думающими по книге. Татьяна Павловна называет Аркадия «любовником из бумажки» (13, 252). Проблема герой — книга, как ее обозначает Е. И. Семенов, затем получившая

развитие, например, у Р. Х. Якубовой,¹ вводит мотив самопознания через освобождение героя от ложных образов самого себя, порожденных книгой (понятой, как некритическое заимствование поведенческих и мыслительных масок). Вместе с тем в разговоре о Достоевском мы всегда должны учитывать не только проблему книжного мышления, но и перспективу мышления книги.

Каким образом мышление подростка (всегда рискующее превратиться в измышление) достигает той точки, в которой жизнь выступает ему навстречу? «Я записываю — не прощения прошу, я, может быть, и теперь таков. Только идея выросла» (16, 216) — говорится от лица подростка в подготовительных материалах. Имеется в виду идея-чувство ротшильдства, которая, по словам Аркадия, не исчезает и не преодолевается к концу его работы над записками, а вырастает.² Она осталась «та же самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что ее уже и узнать нельзя» (13, 451), и именно она и представляет из себя новую жизнь. Идея вырастает, вышедшая к пределам Версилова (скитальничество) и Макара Долгорукого (странничество).

Оппозиция искусство vs реальность в связи с созданием нового типа романа становится одной из самых перспективных линий в исследовании романа «Фальшивомонетки» с момента его появления в печати.³ Для нас важна двойная референция этой оппозиции: на идейном плане — создание нового романа (тема Эдуара); на сюжетном плане — встреча идеи Эдуара с жизнью героев-подростков. Наиболее развернуто Эдуар высказывается о своем проекте в

¹ Семенов Е.И. Роман Достоевского «Подросток»: Проблематика и жанр. СПб., 1979. С. 51–127; Якубова Р.Х. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: искусство диалога и синтеза. С. 55–69.

² Об идее Аркадия Долгорукого в ее динамике см.: Викторович В.А. Роман познания и веры // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна, 2003. С. 17–27; Касаткина Т.А. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: «Идея» героя и идея автора // Вопросы литературы. 2004. №1. С. 181–212.

³ См.: Jaloux E. A. Gide. Les Faux-Monnayeurs [Электронный ресурс]// Les Nouvelles littéraires. 13 février 1926. № 27. Режим доступа: http://www.gidiana.net/Comptes_rendus/Presse_FM/CR_Jaloux_FM.html. Дата обращения: 22.01.2016; Linder L. Le roman du roman // La revue des lettres modernes. 1975 (4). № 439-444. A. Gide (5). Sur Les Faux-monnayeurs (2). Pp. 81–91; Marti E. Les Faux-Monnayeurs roman, mise en abime, répétition // La revue des lettres modernes. 1987. № 829-833. A. Gide (8). Sur Les Faux-monnayeurs (2). P. 95–117.

разговоре с Бернаром, Лаурой и Софроницкой в Саас-Фе. Это неслучайно, поскольку именно столкновение с реальными людьми, которые способны опровергнуть его идею, провоцируют его откровенность и запальчивость.

Внутренним сюжетом будущей книги, главным героем которой является романист (как и романа «Фальшивомонетки»), должна стать «борьба между тем, что преподносит ему действительность, и тем, что он мечтает из этой действительности сделать» (ФМ, 304). По мнению Эдуара, роман грешит тем, что цепляется за реальность, то есть за правдоподобие (классическая интерпретация мимесиса), между тем он должен изобретать «уклад». Каждый художник заявляет своим творчеством «Уклад /l'état — уклад, государство, порядок, положение/— это я» (ФМ, 302). Роман, изобретаемый Эдуаром, должен, выражая общее через частное, показать процесс взаимодействия уклада и реальности, и, прежде всего, трагедию этого взаимодействия. Психологический анализ не будет помощником в подобном проекте, поскольку не учитывает хотя бы того, что человек может переживать с большей достоверностью то, «что он воображает, будто испытывает» (ФМ, 214).

В спор с ним вступает Бернар, герой-подросток, назначая себя апологетом реальности. Бернар считает, что роман «Фальшивомонетки» следует начать со звона реальной фальшивой монеты, которую, как узнает герой-подросток, Эдуар никогда не держал в руках. Бернар не считает возможным отпавляться от мысли (*idée*) и говорит Эдуару: «Если вы отправитесь от хорошо изложенного факта /fait/, мысль /*idée*/ сама вселится в него» (ФМ, 308). *Точка зрения* подростка Бернара вселяется в текст наряду с мыслью альтер-эго Жида Эдуара и становится частью художественного проекта романа. Реальность, которую Эдуар обозначит как инертную, получает потенцию стать источником события, которое может посетить идея. Но Эдуар не чувствует потребности исходить из факта, и Бернар просит вернуть ему монетку.

«А теперь, когда вы посмотрели, отдайте ее мне. Я вижу, увы! что действительность вас не интересует.

— Это правда, — сказал Эдуард, — но она приводит меня в замешательство / *mais elle me gêne*/.

— Очень жаль, — отвечал Бернар» (ФМ, 308).

Для Эдуара, которого реальность не только интересует, но и беспокоит, терзает, смущает (*gêner*), важно нечто сделать с реальностью. Противопоставление искусства и реальности трансформировано для него в следующую оппозицию: реальность, опознанная и выраженная художником vs натуралистическая реальность повседневности. Ведь последняя, по мысли Эдуара, касается только поверхностных, формальных признаков реальной жизни.

Робер де Пассаван, писатель-антагонист, творит целую эстетику поверхности, экспликацию которой в разговоре с Бернаром оговаривает (что Бернар тут же замечает) Оливье Молинье: что «...истина — видимость, что тайна — в форме и что самое глубокое у человека — это его кожа» (ФМ, 362).¹ Несмотря на то, что и сам Пассаван выдал за свое изречение чужую мысль, она прекрасно иллюстрирует его подход к реальности. Его действия обретают самые радикальные формы, он готов дестабилизировать литературный мир, по замыслу Струвилу, однако только если его самого не поторопят уличать как охранителя нормы.

Та же эстетика поверхности проявляется в поведении Леди Гриффит, которая свяжет серьезность современных мужчин с цветом их костюмов (ФМ,

¹ Жид вкладывает в уста Пассавана известный афоризм П. Валери, для которого вообще очень характерным было обращение к телу как к краеугольному камню любой подлинной мысли: «Всякая философская система, в которой человеческое тело не является краеугольным камнем, является нелепой, непригодной. Человеческое тело есть граница знания» (*Valéry P. Cahiers*, 29 vol. Paris, 1957–1967. Т. VII. P. 796. Цит. по: *Козовой В.* Комментарий // Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 419). В романе «Фальшивомонетки» эта фраза скомпрометирована квазихудожником Пассаваном, в то время как в литературе и философии XX века вопрос о репрезентации духа в теле и о главенстве тела неоднократно поднимается (Ж. Делез, В. Подорога). Д. В. Токарев в связи с заседанием на Франко-русской студии, посвященном Валери, на котором афоризм французского писателя вспоминает Р. Лалу, приводит источник этого распространенного впоследствии выражения и указывает на связь с мыслью Валери фрагмента из романа Поплавского «Домой с небес»: *Tokarev D.* «Lost in Translation». *Les problèmes linguistiques et conceptuels aux séances du Studio franco-russe à Paris (1929–1931) // Colloquium Helveticum: Produktive Fehler, konstruktive Missverständnisse.* 2017. № 46. P. 121–122; В связи с Валери и Поплавским см. также: *Токарев Д. В.* «Между Индией и Гегелем». С. 249–260.

206). А позже, в ответ на угрызения совести Винцента из-за истории с Лаурой, леди Гриффит скажет ему наставительно: «Я питаю отвращение к грязным поступкам. Ты не умеешь опрятно отсекай рук» (ФМ, 271). Миром «Фальшивомонетчиков» правит фальшь в отношениях отца и сына, господина и слуги, мужа и жены, начальника и подчиненного, учителя и ученика. Семантическим центром этой фальши оказывается пансион Азаисов-Веделей: навязываемое ими пуританское воспитание провоцирует либо нивелирование личности (Борис в конце романа), либо путь беззакония как закона со знаком минус (банда фальшивомонетчиков под тайным руководством Струвилу), либо недоверие к миру («подполье» Армана). «Ты не знаешь, что может сделать из нас пуританское воспитание. Оно оставляет в нашем сердце такое озлобление, от которого никогда уже нельзя излечиться...» (ФМ, 449) — говорит Арман на заключительных страницах романа.

Фальшь захватывает и отношения героев-подростков. Репрезентативна встреча Оливье и Бернара, где первый желает не выказать своей любви к другу, поскольку это его лучший друг (ФМ, 165). Или встреча Эдуара и Оливье на вокзале Сен-Лазар (ФМ, 218–220), основанная на взаимной мнительности, не позволяющей им выразить настоящие чувства. Или стеснение Бернара, который решил после экзамена подойти к однокласснику, у которого умерла мать, «но потом, из-за ложного стыда, прошел мимо» (ФМ, 426), а школьный товарищ подумал, что это из-за презрения. Все это примеры поступков, не выходящих за пределы этической предустановленности.

Других и самим себя герои-подростки видят сквозь мутное стекло мнительности, мстительности, импульсивности, психологизации. Но роман ведет их не к «исправлению», а к усложнению этих качеств, — тех, кто оказался способен пройти мимо фигуры моралиста и фигуры ученого, и не спутать беззаконие как закон с действительной депсихологизацией и освобождением из-под власти безличного закона. И Достоевский, и Жид освобождают героя от тотальной психологической обусловленности: Достоевский отказывается от номинации «психолог», и говорит о себе как о «реалисте в высшем смысле», Жид

настаивает на необходимости погрузить героя в тень, в тень, добавим мы, непредопределенности. Депсихологизация персонажа и отношений между персонажами основывается в художественной практике Жида, по мнению К. Викнера, на опыте вдумчивого прочтения Достоевского. Исследователь делит персонажей Жида на две группы: герои в стагнации (Азаис, Ведель, Робер де Пассаван) и герои в становлении (Блудный сын, Бернар, Эдуар, Эдип, Женевьева). Первые сами себя обрекают на психологизированность, поскольку их существование автоматически и может быть описано в терминах психологии, вторые способны становиться другими.¹

Изменение героев-подростков подталкивается определенным катастрофическим событием. Это также то, что Жид выделяет в поэтике Достоевского, а именно события, представляющие «своего рода концентрическое сплетение; это — водовороты, в которых элементы повествования — моральные, психологические и внешние — затериваются и снова отыскиваются» (Д, 294–295).

Аркадий Долгорукий в конце второй части пытается поджечь дровяной склад, уверенный, что, несправедливо обвиненный в воровстве, он должен позволить себе окончательное падение. За неудачной попыткой следует сон-воспоминание о встрече с матерью в пансионе Тушара и девятидневное беспмятство, которое несет в себе зародыш как гибели (афера Ламберта), так и спасения (обретение памяти). «После девятидневного беспмятства я очнулся тогда возрожденный, но не исправленный» (13, 281).

Оливье Молинье после встречи литераторов, на которой он был обвинен в трусости, пытается покончить с собой. За попыткой самоубийства следует его беспмятство, вслед за которым он утверждает в решении порвать отношения с практичным Робером де Пассаваном и освободиться из-под власти его эстетики.

Бернар во второй и третьей части проходит путь борьбы между тем, что он понимает под практическим действием и теорией (Эдуар для него теоретичен),

¹ *Vikner C. Gide et Dostoïevsky. Esquisse de la psychologie d'André Gide// Orbis Litterarum. 1960. Vol. 15. Issue 3-4. P. 143–173.*

что заканчивается сценой ночной борьбы с ангелом, из которой ни один не выходит победителем.

Несогласие жить без правила объединяет Аркадия, Оливье и Бернара. Аркадий Долгорукий рассказывает во второй части, как пытался получить правило от Версилова: «— Э, полноте, говорите дело. Я хочу знать, что именно мне делать и как мне жить?» (13, 172). Оливье при встрече с Эдуаром на вокзале (ФМ, 218–220) говорит, что нуждается в советах (речь идет здесь о литературных советах), но стесняется добавить, что именно в советах Эдуара. Эдуар поспешно говорит ему, что нужно искать их самому или в среде сверстников, чем усугубляет стеснение Оливье, еще не спросившего совета именно у него. Бернар после бегства из дома желает идти навстречу «великому», но не знает, в чем оно заключается (ФМ, 202–203), понимая его пока в связи с нравящимся ему словом «авантюра».

Каждый из героев проходит путь определенной идеи, навстречу которой выступает конкретное потрясение жизни.

Версилов оставляет без конкретных ответов запросы подростка, травестируя их. Вначале он советует Аркадию исполнять десять заповедей, затем заняться «постройками или адвокатством» (13, 173). Подросток настаивает: «...в чем же великая мысль?» (13, 173). Получив полунасмешливый ответ, что это, к примеру, превращение «камней в хлеба», он все-таки слышит от Версилова знаковое слово «богатырство», которое «выше всякого счастья, и одна уж способность к нему составляет счастье» (13, 174). Версилов, проницательно угадавший идею Аркадия, в другом разговоре выводит на поверхность то, что волновало подростка в разговорах с самим собой: проблему любви к ближнему:

...любить людей так, как они есть, невозможно. И однако же, должно. <...> О милый мой, я судя по себе сказал это! Кто лишь чуть-чуть не глуп, тот не может жить и не презирать себя, честен он или бесчестен — это всё равно. Любить своего ближнего и не презирать его — невозможно. <...> «любовь к человечеству» надо понимать лишь к тому человечеству, которое ты же сам и создал в душе своей (другими словами, себя самого создал и к себе самому любовь) и которого, поэтому, никогда и не будет на самом деле (13, 174–175).

Не это ли глубоко волнует подростка в описании собственной идеи? Подросток вспоминает:

«С двенадцати лет, я думаю, то есть почти с зарождения правильного сознания, я стал не любить людей. Не то что не любить, а как-то стали они мне тяжелы. <...> Да, я сумрачен, я беспрерывно закрываюсь. Я часто желаю выйти из общества. Я, может быть, и буду делать добро людям, но часто не вижу ни малейшей причины им делать добро» (13, 72).

Социализм дергачевцев не может удовлетворить подростка, поскольку он верит, что знает цену всем благоразумным проявлениям новых социалистов, и хочет сам назначать себе выгоду, оттого что так «оно веселее» (13, 49). Даже если он станет «благодетелем» человечества, то только из своей воли. Иначе — «к себе самому любовь» (13, 174–175).

Все это имеет определяющее значение для идеи Аркадия. Он пытается расподобиться с тем, что направляет его, будь то человек или какое-либо руководящее правило. Ключевые разговоры Аркадия с Версиловым и Макаром Долгоруким проходят уже в тот момент, когда мысль подростка способна принять идею, или способна стать местом, где его собственная идея «вырастает». Желание «уединения и могущества» посредством накопления, нужного для обретения свободы, то есть «уединенного сознания силы», как в конце знаменитой пятой главы первой части объясняет Аркадий идею ротшильдства, открывает в нем пространство своей воли, даже порочной воли: «И знайте, что мне именно нужна моя порочная воля вся, — единственно чтоб доказать самому себе, что я в силах от нее отказаться» (13, 76). Эта идея, проходя через весь роман как не удавшаяся Аркадию, в конце встречает себя же в словах Версилова о скитальничестве и Макара Долгорукого о странничестве, поскольку при всей разнице двух последних, обычно обозначаемых полюсами двойничество — благообразие, они также обусловлены семейной, житейской, социальной неукорененностью. Версилов обозначает это как «всемирное боление за всех», отвергающее национальные границы, и тем утверждающее «русскую идею»; Макар раскрывает идею через образ пустыни, необходимости раздачи своего имени, и совершения

подвига для Бога, а не для тщеславия: «Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь! Ныне без сытости собираем и с безумием расточаем, а тогда не будет ни сирот, ни нищих, ибо все мои, все родные, всех приобрел, всех до единого купил!» (13, 311). И то и другое будет коррелятами к переживанию Аркадия своей незаконности, потому что в подобном ракурсе незаконнорожденность как утверждение собственной воли переживает и Версиров (Золотой век), и Макар Долгорукий («и по смерти любовь» — 13, 290).

Но «вырастание» идеи не осуществилось бы, если бы не было потрясения при столкновении Аркадия с действительным миром других. Познание мира и другого, и самопознание Аркадия опирается на процесс воспоминания. Аркадий облакает героев и ситуации в формы, подсказанные мечтой. Он не замечает любви-ненависти Версирова к Ахмаковой, он не замечает двойственности своих отношений с князем Сережей, когда берет у него деньги как у друга, в то время как последний дает их ему как «откупные» за внебрачную беременность сестры Аркадия. Он не знает своего физического влечения к Ахмаковой, и только сон-вожделение открывает ему отнюдь не платоническую природу его чувства. Жизнь, выходящая навстречу идее-чувству героя, есть сила памяти (ведь он пишет записки-воспоминания через полгода после описываемых событий). В памяти Аркадий оказывается способен постепенно отойти от диктата практического видения и сделать образ другого частью принципиально неостановимого динамического процесса узнавания. Память освобождает его постепенно от автоматизма узнавания и всё настойчивее возвращает его к людям, которых он вспоминает: «...весь Версиров вспоминается мне теперь не иначе как со всеми мельчайшими подробностями обстановки тогдашней роковой для него минуты» (13, 220). В контексте преображенной идеи Аркадий копит уже не «ротшильдские миллионы», но воспоминания. Герой раздает их, ведя записки («припоминание и записывание»), причем стремится раздать всё, ведь он взялся «писать всю правду» (13, 36). В конце романа, когда Аркадий просыпается ночью в участке, куда его забрали после стычки с Бьорингом, он пишет, что «разом припомнил всё и всё осмыслил», называя это состояние «светом души»: «Я

перекрестился с любовью, лег на нары и заснул ясным, детским сном» (13, 438). Открытие, совершаемое подростком, позволяет ему увидеть возможность предотвращения финальной катастрофы, подготовленной союзом Ламберта и Верилова. В. А. Викторovich обращает внимание на то, что Аркадий в конце романа именно после приведенной сцены решает поверить Тришатову, который сообщает герою о готовящемся обмане («вдруг поверил и вдруг решился» — 13, 442): «эта *вера* в идеальное начало личности (лик Божий в человеке) вопреки даже *очевидной* раздвоенности Тришатова и оказывается спасительной для всех "ниточкой"». ¹

Бернар с самого начала романа отдается во власть подростковой импульсивности, предопределяющей его действия. Он хочет не просто уйти из дома, но «испугать... своим спокойствием» (ФМ, 164) Оливье, своего лучшего друга. Когда Бернар выходит от спящего Оливье, в его голове проносятся мысли: «Какое красивое слово: авантюра! <...> Не знаю, как другие, но, проснувшись, я люблю презирать тех, кто еще спит» (ФМ, 202). Его поиск неведомой жизни пока еще слишком книжный. Он подбирает оброненную Эдуаром квитанцию и завладевает чемоданом последнего, и из дневника Эдуара, обнаруженного в нем, узнает о судьбе Лауры и о замысле Эдуара, касающемся будущего романа. Это впечатление о жизни, полученное из листков дневника. Хотя, возможно, в этом опыте чтения дневника кроются причины изменения Бернара: с одной стороны, он интимнейшим образом приобщается к мыслям Эдуара, с другой стороны, именно благодаря дневнику он узнает о Лауре, чье реальное неизмышленное страдание действует на него отрезвляюще.

При встрече с Лаурой, которую Бернар, после прочтения дневника Эдуара, стремится найти, он, начав с ней разговор с откровенно-дерзкой бравадой, «внезапно понял, что стоит лицом к лицу с живой жизнью, с подлинным страданием, и все, что было им испытано до сих пор, показалось ему теперь рисовкой и игрой» (ФМ, 259). История Лауры дает Бернару кажущуюся цель — «спасти Лауру» (ФМ, 256).

¹ Викторovich В.А. Роман познания и веры. С. 26.

Отношения с Лаурой в Саас-Фе, не выходящие за границы платонических, становятся для героя-подростка жизненным горизонтом и по нескольким причинам напоминают отношения Аркадия и Ахмаковой. Во-первых, любовь к героиням объединяет героя-подростка и «наставника»: Аркадия и Версилова, Бернара и Эдуара (который был связан любовными отношениями с Лаурой в предроманное время). Во-вторых, и Аркадий, и Бернар полагают, что данные женщины представляют реальное воплощение «живой жизни». В-третьих, и Аркадий, и Бернар ошибаются, полагая, что их любовь теперь ограничена платоническими чувствами. Сон-вожделение открывает Аркадию его влечение к Ахмаковой. Бернар же старается скрыть от себя физическое влечение к Саре, сестре Лауры, о легком характере которой он узнал из дневника Эдуара: «...еще больше он желал познакомиться с Сарой, младшей сестрой (Армана — В.Д.); но его любопытство было глубоко затаено; из уважения к Лауре он не признавался в нем даже самому себе» (ФМ, 328).

Но именно в Саас-Фе Бернар понимает невозможность всеобщего правила, он связывает это понимание с Лаурой. Ему становится очевидно: «долог путь, ведущий от того, чем я думаю быть, к тому, чем я, может быть, являюсь сейчас» (ФМ, 311). Это, несомненно, элемент чужой речи, а именно, речи Эдуара, который в отрывках, прочитанных Бернаром до Саас-Фе, писал, что напряжение жизни связано с силой децентрализации, благодаря которой можно быть способным «стать кем-то другим» (ФМ, 214). Так, центральная мысль Бернара, от которой он отталкивается, появляется контрабандой как наставление от Эдуара.

Возвышенная любовь к Лауре открыла ему, как он полагает, несовпадение того, кем он становится с тем, кем он желал себя видеть. Он связывает свои склонности и мысли с ней. Важно и то, что письмо от Дувье, готового принять ее с будущим бастардом от Винцента, действует на Бернара как зеркальная история его семьи. Он начинает задумываться о возвращении домой, хотя Лаура советует ему не возвращаться «с покаянным видом» (ФМ, 214), а дожидаться внутреннего желания.

Главная событийная экспликация самопознания Бернара — эпизод прогулки и борьбы с ангелом, желающим помочь Бернару решиться «отдать свои силы на служению какому-то делу» (ФМ, 427). Но ни церковь, ни (национальная?) партия, куда заводит его ангел, не привлекают его. Собрание партии обозначает тупик подчиненной воли (ср. с собранием дергачевцев): партийный оратор призывает отказаться от собственных суждений и упорядочить силы, полагаясь на волю старших. Ночью ангел и Бернар борются, а наутро герой решает не видеться больше с Сарой и уехать из пансиона. Он чувствует в себе силу, но не знает, нужно ли иметь какую-либо predetermined цель перед собой.

Он говорит Эдуару, что «не согласен жить без правила /*régle*/, и в то же время не согласен получить это правило от других» (ФМ, 432). Эдуар уверен, что правило приходит изнутри, из собственного опыта, и что можно даже «покатиться по наклонной плоскости, лишь бы только иметь силу подняться» (ФМ, 433)¹. Правила нет, оно изобретается, исходит из незаконности.

Изменение Оливье вызвано скорее не идеей, а чувственным потрясением. Приняв решение стать главным редактором будущего журнала молодых литераторов «Авангард», он связывает свою жизнь с Робером де Пассаваном, чья литературная позиция принимается им из желания отомстить Бернару и Эдуару. Оливье сам не замечает оговорок в письме к Бернару, выражая свое «положительное» мнение о Пассаване: «Он удивительно умеет пользоваться идеями, образами, людьми, вещами: иными словами, из всего извлекает выгоду» (ФМ, 326). Однако позже, когда после экзамена Бернара друзья встречаются в Париже, Оливье обнаруживает, что пересказывает мысли Пассавана, вопреки их глубокой для себя чуждости (ФМ, 360–364). Разочарование в себе провоцирует попытку самоубийства на вечере литераторов, ставшую своеобразным способом вырваться из литературной и духовной атмосферы Пассавана.

Оригинальность взаимодействия каждого из героев-подростков с реальностью и своим представлением о ней подчеркивается размышлениями и

¹ Дословно фраза переводится так: «идти по наклонной, при условии, что это значит вверх» (*Gide A Les faux-monnayeurs*. P. 340).

спорами о литературе и сущности художественного письма. Аркадий в романе «Подросток» озабочен вопросами «литературности» своих записок и переживает, что испортит историю своим изложением.¹ В романе «Фальшивомонетки» вопросами художественного творчества так или иначе заняты герои-подростки Люсьен Беркай, Оливье, Бернар, Арман, но также и Струвилу, наиболее радикальным образом провозгласивший в романе отказ от искусства. Дж. Принс обращает внимание на то, что роман А. Жида включает в себя множество рассказов-миниатюр, герои являются создателями внутренних произведений, превращающих роман в сложное полинарративное развертывание идеи романа.²

Для Эдуара, как и для Оливье, «ничто не обладает... иной реальностью, кроме поэтической» (ФМ, 214), последовательное воспроизведение реальности в литературе свидетельствует, по мнению писателя, о скудости замысла и отсутствии доверия к читателю. Оливье верит в литературу и мечтает обрести свой голос. Эдуар считает возможным произвести пересмотр романа как жанра, освободив его от того, что может быть технически воспроизведено, в том числе от технически воспроизведенной психологии. Ведь, считает он, роман, с разных сторон освещающий героя, не раскрывал «самое существо человеческой личности» (ФМ, 255).

Противоположный подход предлагает Струвилу, который должен стать новым редактором взамен Оливье. Струвилу в разговоре с Пассаваном отталкивается от того, что не стоит бороться за человека и тем более человечество. А литературу, искусство и науки, если они «работают на благо человечества» (ФМ, 414), необходимо уничтожить. Христу и христианству как учению о сострадании он предлагает противопоставить жертвенную жестокость /une férocité dévouée/. Струвилу, к восхищению Пассавана, воображает в будущем для слабых людей «не больницы, а заведения вроде питомников /des haras/» (ФМ, 415). В разговоре с Пассаваном он рекомендует назвать новый журнал

¹ О напряжении между фикциональностью и нефикциональностью в романе «Подросток» см.: Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского // Автор и текст: сборник статей. СПб., 1996. С. 229–268.

² Prince G. Narration et (dé)valorition dans les Faux-monnayeurs // La revue des lettres modernes. 1979. № 547-553. A. Gide (6). Perspectives contemporaines. P. 205–211.

«Чистильщики» /Les Nettoyeurs/, молодые участники которого будут бороться против исчерпанности литературной традиции. Итогом этого процесса очищения Струвилу видит крайний иррационализм, где «всякое значение будет рассматриваться как нечто антипоэтическое» (ФМ, 417).

Бернар тоже настроен бороться с литературностью, не будучи уверен, что она способна быть адекватна и соразмерна конкретному действию. Даже Эдуару он предлагает свои услуги только в качестве шпиона, который будет добывать факты. Вместе с тем свою борьбу он пытается вести в том числе при помощи слова. В Саас-Фе Бернар признается, что завел, подобно Эдуару, дневник, в который он решил заносить по двум сторонам листа противоречащие друг другу мысли. В связи с этим у него появляется сюжет для книги, в которой некто будет сталкиваться с самыми разнообразными мнениями, но «слушать только самого себя» (ФМ, 310); этот сюжет подготавливает решение о выработке собственного правила.

История становления Бернара, носителя одной из решающих точек зрения в романе, есть пример реабилитации жизни. Это особенно показывает спор между Оливье и Бернаром в третьей части романа. Предмет их разговора — Рембо. Бернар ставит в упрек современным литераторам, что они «не особенно себя утруждают», на что Оливье отвечает, что это и есть тема его манифеста. Оливье хочет провозгласить это с литературной трибуны, для Бернара же это лишний повод «не повторяться». Бернар делится с другом: «Мне кажется иногда, что писательское ремесло мешает жить и что можно лучше выражать себя в действиях, чем в словах» (ФМ, 368–369), и что Рембо для него пример предпочтения жизни.

Аркадий устанавливает с Версильевым и Макаром Долгорукиным отношения не сыновства и отцовства, но сиротства, в которых он ищет быть равновеликим с ними голосом: он нашел для них слог в записках. Бернар покидает дом настоящего отца, радуясь, что незаконнорожденность освобождает от «опасности быть... похожим» на отца (ФМ, 163). Оливье покидает своих

родителей, чувствуя их чужими для себя людьми, в отличие от Эдуара, с которым «можно говорить обо всем» (ФМ, 185).

Оппозиция *отцы и дети* становится в поэтике Достоевского и Жида частным проявлением более широкого понятия «случайное семейство»,¹ которое не столько социальным, сколько экзистенциальным образом утверждает незаконность и сиротство. Возвращение Аркадия и Бернара в семью не является итогом их испытания и воспитания, но результатом поиска действия, согласованного с линиями жизни, линиями динамического совпадения с собой. Моралистскому толкованию романов, где авторитетным жестом устанавливается нормализация юношества, здесь противопоставляется свободный акт отвоевания жизни. В «Подростке» Аркадий Долгорукий открывает для себя непрактичный жест памятования себя и другого. В романе «Фальшивомонетчики» герои-подростки (Оливье и Бернар) ищут свой путь, учась отличать искусственно-литературное от реально-жизненного.

«Будущее принадлежит "незаконным детям" / *aux bâtards*/ — какое глубокое значение в выражении "естественный ребенок!". Только бастард имеет право на естественность» (ФМ, 247), — утверждает Эдуар, будучи свидетелем семейной сцены в вагоне поезда. Реальная незаконнорожденность² героев, став онтологически установленной незаконнорожденностью людей, населяющих роман, восходит к создателям романа, Достоевскому и Жиду, чья «незаконность» в литературе позволяет им модернизировать роман, проводя эксперимент по сближению романа с жизнью.

В лекциях 1922 года Жид напишет о Достоевском: «Мы не видим у него никакого упрощения, никакого очищения линии. Ему нравится сложность; он

¹ Очень показателен в этом смысле эпиграф в одной из глав «Фальшивомонетчиков», взятый из «Цимбелина» Шекспира и давший название роману: «We are all bastards; / And that most venerable man which I / Did call my father, was I know not where / When I was stamp'd» (*Gide A. Les faux-monnaieurs*. P. 61). («Мы все ублюдки; / И тот достопочтенный человек, кого я / Звал своим отцом, был неизвестно где, / Когда я был чеканен»).

² О физическом, онтологическом и поэтологическом смысле незаконнорожденности в романе «Фальшивомонетчики» в контексте всего творчества А. Жида см.: *Rouart M.-F. Gide, Les Faux-Monnaieurs: le bâtard ou le monde comme quête // Rouart M.-F. Les structures de l'aliénation*. Paris, 2008. Pp. 87–112; *Lacroix M. L'aventure de la bâtardise critique : rupture, filiation et mise en abyme dans "Les Faux-monnaieurs"*. Littérature. 2011. № 162. P. 36–47.

бережет ее. Чувства, мысли, страсти никогда не являются в чистом виде. Он не создает пустоты вокруг них» (Д, 295).

Находясь в поисках этой сложной полноты, Жид предупреждает себя на страницах «Дневника "Фальшивомонетчиков"»: «Сложность заключается в том, что <...> каждая новая глава должна ставить новую проблему, быть увертюрой, новым направлением, новым импульсом, передовым прыжком — читательского сознания» (JFM, 83).

Жид предпочитает оставлять за своими персонажами определенную недосказанность, чтобы позволить читателю «думать, что он более понимающий, более нравственный, более проникательный, чем автор, и что ему открывается множество особенностей в характере персонажа, и многие истины в развитии повествования, за рамками ведения автора, или, так сказать, за его спиной» (JFM. 71–72). Эта игра с читателем провоцирует его творческое соучастие и предлагает ему своеобразное испытание: окажется ли читатель способен преодолеть соблазн взглянуть на романное действие как на целое и с точки зрения морали? Ведь становящиеся герои Жида и Достоевского находят себя не в преодоленной двойственности, но в усложнении ее до «гармоничной множественности / pluralité harmonieuse/».¹

Герой-подросток в романах Достоевского и Жида погружен в процесс адогматического воспитания — на уровне жанра; позволяет автору открыть горизонт непредопределенности и немотивированности — на уровне сюжета; является формой или точкой зрения романной метарефлексии — на уровне нарратива; открывает способ динамического познания жизни и/или искусства в ситуации духовного сиротства и незаконнорожденности — на уровне идеи.

Жид цитирует в лекциях о Достоевском слова Ницше: «В момент события нельзя смотреть на себя; тут всякий глаз превращается в "дурной глаз"» (Д, 291). «Ускользание от самого себя»,² отмеченное Жидом в лекциях и в романе, есть

¹ Vikner C. Gide et Dostoïevsky. P. 173.

² «Так и в жизни, во мне обитают мысли и эмоции других; я жив посредством симпатии. Это то, что делает любую дискуссию такой сложной для меня. Я немедленно отказываюсь от *моей* точки зрения. Я ускользаю от самого себя /je me quitte/, и так оно и будет» (JFM, 77).

своеобразное методологическое требование, объединяющее поэтику и Достоевского и Жида, «не смотреть на себя», не замыкать своего образа готовым представлением, но быть готовым *быть* не равным себе.

2.2.2. А. Жид как интерпретатор Достоевского в свете рецепции В. С. Варшавского

В эмигрантской публицистике с неизменностью отмечалась значительность художественного дарования А. Жида и предпринятого им эксперимента. Жид интересовал литераторов зарубежья и как художник-модернист, выразивший ключевые тенденции эпохи, и как интерпретатор русской литературы (прежде всего, Достоевского) и — впоследствии — как апологет советского строя, который после развеявшей его надежды поездки в большевистскую Россию написал знаменитую книгу «Возвращение из СССР».¹ Его роман «Фальшивомонетчики» вызвал большой интерес по причине того, как считает Т. Н. Красавченко, что в нем разрабатывались главные для 1920-х годов темы: бунт «юношества против старшего поколения», распад семьи, тема «фальшивомонетчиков — не только членов шайки как таковой, но и всех учителей ложной морали», тема «автобиографического персонажа — писателя, мечтающего о создании "чистого романа"».² Вейдле, посвятивший Жиду развернутую статью, отмечает ключевую, как ему кажется, особенность французского писателя: во всем жанрово и стилистически многообразном творчестве Жид стремится «самую переменчивость свою сделать принципом своего искусства».³ Это ставит его в один ряд с Монтенем, Паскалем, Вольтером и Шатобрианом. Однако, полагает Вейдле, особенность Жида также в том, что он

¹ О рецепции Жида в эмиграции первой волны см.: Красавченко Т. Н. Андре Жид // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 4. Всемирная литература и русское зарубежье. С. 176–184.

² Красавченко Т. Н. Андре Жид. С. 176. Познер С. В. Андре Жид и его роман // Последние новости. 1926. 6 мая; Вейдле В. В. Андрэ Жид. Из французской литературы // Возрождение. 1928. 23 августа. С. 3–4.

³ Вейдле В. В. Андрэ Жид. Из французской литературы // Возрождение. 1928. 23 августа. С. 3.

«даже в себе ни на какой форме не хочет остановиться навсегда».¹ По его мнению, эта черта свидетельствует о невозможности создать цельное и законченное произведение, воля к которому во многом руководила автором «Фальшивомонетчиков». Именно потому единственный текст Жида, получивший авторский заголовок «роман», несмотря на обилие персонажей (которым недостает «жизненности» по причине их недостаточной вымышленности), сюжетную интригу и сложность композиции, остается только книгой о романе, «которая, ведя интригу, завязывая и рассекая ее узлы, все время хочет стать романом, но так и не становится им».² Между «Фальшивомонетчиками» и «Дневником "Фальшивомонетчиков"» нет, считает Вейдле, сущностного различия, и идеальная книга Жида возможна только в форме записной книжки. Потому столь специфична его автобиография «Если зерно не умрет...»: в ней Жид создает ряд своих отражений, которым он «ссудил частицу собственной жизни». «Они не отделены от Жида так же, как его прошлое не отдельно от настоящего. Не прошлое его интересует, а он сам. Его книга не жизнеописание, а исповедь».³ Говоря о том, что Жид неспособен посмотреть на себя со стороны и постоянно находится в процессе отбрасывания прошлых «я», Вейдле, по сути, отталкивается от того же эстетического требования «внезаходимости» автора по отношению к герою, которое М. Бахтин ставит во главу угла любого творчески завершенного события. Вейдле высказывает в отношении Жида ту же претензию, которую он позже в «Умирании искусства» выскажет о послевоенном французском романе. То же порочное концентрирование на «я» отмечает Мочульский, так же, как и Вейдле, тем не менее, высоко ставящий Жида:

...все его творчество построено на романтическом культе личности, на «исповеди», «признаниях», «интимности», на злоупотреблении — сознательном и смелом — местоимением первого лица. Не только над дневниками, заметками, мемуарами его, но и над рассказами и романами висит большое «я». Жид ни о чем

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же. С. 4.

другом, кроме как о себе, рассказывать не умеет — и он же проповедует преодоление и отвержение самого себя.¹

Кратко обрисовывая его творческий путь, Мочульский также отмечает противоречивость французского писателя, однако полагает, что в этом источник и действенности его произведений, их глубоко религиозной трагедии. Интерес к Достоевскому, столь важный для эмигрантской публики, был вызван у Жида тем, что уже с ранних своих сочинений в качестве цели французский писатель выбирает *«проповедь беспокойства»*.² Благодаря тому, считает Мочульский, что в *«Фальшивомонетчиках»* Жид лишил персонажей и события художественной цельности, завершенности и «телесности», роман освободился от всего того, что «натуралистическая и психологическая школы считали достоинствами»,³ то есть от ставшей чисто функциональной «иллюзии действительности». Мочульский недоумевает: «"Пластическая материя" выбрана намеренно самая косная и мрачно-тяжеловесная. Мир Жида — замкнутый, затхлый и отравленный: герои его — малолетние преступники, порочные и циничные подростки, рехнувшиеся старички, пошлые обыватели. Чувства, мысли, поступки — фальшивая монета. И вот из такой "материи" Жид делает произведение, радостное до конца, наполненное светом и воздухом».⁴ «Беспокойство» Жида, писателя и человека, переданное своим повествователям, также как и его исповедальность и нежелание останавливаться на каком-то конкретном образе, несомненно, привлекало представителей «младшего» поколения русской эмиграции. Адамович писал:

В беседах и спорах Жида противопоставляют старшим русским писателям, не к их выгоде <...> Тут не только «неискоренимая рознь отцов и детей», но и обращенность многих молодых эмигрантских и вообще послереволюционных сознаний к тем «последним вопросам», ответ которых неизменно есть в писаниях Жида. Эмигрантским «детям» — представляется — не без основания, — что Жид ближе к Толстому и

¹ Мочульский К. В. Андрэ Жид // Мочульский К. В. Кризис воображения. Томск, 1999. С. 154.

² Там же. С. 158.

³ Мочульский К. В. «Фальшивомонетчики» Андрэ Жида // Мочульский К. В. Кризис воображения. С. 264.

⁴ Там же.

Достоевскому, нежели многие из тех, кто считает себя их прямыми наследниками. Есть и тут снобизм, но не все дело в нем.¹

На страницах журнала «Числа», главного публичного пространства «молодых», А. Жид упоминается чаще других французских писателей (по подсчетам А. Морар, 11 раз)². Ключевым текстом для понимания отношения монпарнасцев к фигуре и творчеству Жида является эссе Варшавского со знаковым названием «Несколько рассуждений об Андре Жиде и эмигрантском молодом человеке» («Числа», 1930, № 4), послужившее основанием и для вышеприведенного обобщения Адамовича.³

Ключевой интерес в рассуждениях Варшавского представляет тот факт, что он выстраивает в статье как бы двойную референцию: значимость фигуры Жида-писателя для эмигрантского молодого человека подтверждается способностью французского писателя понимать Достоевского.

В представлении Варшавского, произведения Жида, несмотря на лежащий на них отпечаток чистой интеллектуальности, таящихся в них абстрактной пустоты, в действительности представляют «рассказ о поисках пути из ложности этой пустоты в истинную жизнь».⁴ Начиная с «Болот» («Paludes», 1895), французский писатель в своих произведениях мучается сакраментальным вопросом «что такое жизнь? Что такое значит жить? (вопрос, который может поставить только ум»,⁵ но, подобно Бергсону (с которым Варшавский Жида сравнивает) знает, что «ум один никогда не может найти ответа, так как знание, которое он дает в метафизике, есть знание внешнее, формальное и пустое, не становящееся неотъемлемой частью реальности».⁶ Ключевые произведения Жида

¹ Адамович Г. В. Андро Жид и СССР // 1932. 22 сентября. № 4201. С. 2. Цит. по: Красавченко Т. Н. Андре Жид. С. 178.

² Morard A. De «l'émigré» au «déraciné». P. 165.

³ Кроме того, в 1932 году Лазарь Кельберин публикует рецензию на статью немецкой исследовательницы, которая ссылается на Варшавского, чтобы подтвердить свой тезис о французских влияниях на прозаиков «Чисел»: Л. К. [Кельберин Л.] Die junge russische Literatur in der Emigration, von Dr. Eugenie Salkind. «Osteuropa», Berlin // Числа. 1932. № 6. С. 274.

⁴ Варшавский В. С. Несколько рассуждений об Андре Жиде и эмигрантском молодом человеке. С. 335.

⁵ Там же. С. 336.

⁶ Там же.

представляют собой медленный поиск такого внутреннего события, изнутри которого человек прерывает свое отвлеченное, рассеянное существование и прозревает вдруг, «что находился в какой-то абстрактной мертвой пустоте, и со страхом начинает искать вокруг себя и в себе истинную жизнь».¹

Варшавский полагает, что ответы на вопрос, где искать «истинную жизнь», дают книги Жида «Достоевский» и «Numquid et tu», представляющие, по мнению Варшавского, центр его мысли и наиболее волнующие самого эмигранта сочинения. Те же два произведения называет ранее и Адамович, на Франко-русской студии утверждавший, что Жид «является самым живым и самым человеческим из современных французских писателей».² Как и Адамович, Варшавский сочувствует «идеям» Жида как выразителям конкретных внутренних состояний (перенаправляя эту характеристику, данную Жидом Достоевскому). У Адамовича: «Он не развлекается и не хочет никого развлекать, и если он выражает идею, это не только его разум, но все его существо, которое несет за это ответственность».³ Ценность Жида, по Адамовичу, в том, что он задается «достоевскими» «последними вопросами»: «"Что есть человек? Откуда он? Куда он идет?"»,⁴ и благодаря этому Жид перестает быть только «литературой» (извечный мотив Адамовича) и оказывается как бы «вечным спутником» человека.

Варшавского в книге Жида о Достоевском интересует, какие три зоны или области Жид различал в душах героев русского писателя: это зона ума (чуждого душе), зона страстей и «глубокая зона» внутренней жизни, удаляясь в которую, можно найти путь к спасению, выход в реальную жизнь. Как считает Варшавский, главная для Жида идея («Если зерно не умрет...», самоотречение) сопрягает в сознании французского писателя творческую судьбу Достоевского, ценность христианского подвижничества и эстетические требования к собственным произведениям. Однако сам Жид оказывается неспособен последовательно

¹ Там же.

² *Adamovitch G. André Gide // Le Studio Franco-Russe. P. 198.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid. P. 200.*

исполнять эту мысль, потому что «был все-таки человеком умственной гордости и не мог поверить, в какое-то знание неумственное, превышающее ум».¹ Варшавский берет за скобки многие характерные черты творчества Жида (такие как ирония, сентиментальность, анализ умственных искушений и т. п., что сблизит французского писателя скорее с Руссо и Толстым), эмигрантского автора интересует прежде всего открытие «глубокой» внутренней зоны, поиск которой и обращение к которой дают надежду «на открытие пути из внешней тьмы и пустоты пространства вовнутрь жизни».² И если Жид и не достигает «усиленного до страдания вида», характеризующего лучшие русские книги, все-таки именно он оказывается созвучен «молодым» эмигрантам: «В эмиграции больше всего должны любить Жида совсем молодые люди, уехавшие из России еще детьми, помнящие Россию достаточно, чтобы не стать иностранцами, но недостаточно долго в ней жившие, чтобы по примеру старших наполнить воспоминаниями о прошлом ту фантастическую социальную пустоту, в которой приходится жить эмигрантами».³ Эмиграция подобна отдаленной пустыне, но для «старших» она «как Вавилонские реки» (аллюзия на Пс. 136 «На реках Вавилонских...», задающая идею памяти-долга), а «младшие», для которых «повесть отцов <...> "отдаленней, чем Пушкин"»,⁴ вынуждены пребывать во времени и пространстве, где «социальная пустота сливается с абстрактной и ужасающей метафизической пустотой».⁵ Именно потому, что Жид находит слова для «тягостного оцепенения», из которого его герои желают вырваться, он «младшим» писателем «ближе и понятней, чем кто-либо из современных русских писателей», и

¹ *Варшавский В. С.* Несколько рассуждений об Андрэ Жиде и эмигрантском молодом человеке. С. 338.

² Там же. С. 339.

³ Там же.

⁴ Там же. Варшавский для описания разрыва между поколениями использует цитату из поэмы Б. Пастернака «Девятьсот пятый год»: «Повесть наших отцов, / Точно повесть / Из века Стюартов, / Отдаленней, чем Пушкин, / И видится, / Точно во сне» (*Пастернак Б. Л.* Девятьсот пятый год // *Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 283*). О рецепции «революционной» поэмы Пастернака в русском зарубежье (Вейдле, Адамович, Ходасевич, Святополк-Мирский и др.) см.: *Сергеева-Клятис А. Ю.* Рецепция поэмы Б. Пастернака «905-й год» в критике русского зарубежья // *Вестник РХГА. 2011. Том 12. Выпуск 3. С. 218–230.*

⁵ *Варшавский В. С.* Несколько рассуждений об Андрэ Жиде и эмигрантском молодом человеке. С. 339.

«несмотря на всю свою сомнительность, все-таки ближе к Достоевскому»,¹ чем представители «старшего» поколения эмиграции.

Варшавский предельно усиливает конкретные черты в творчестве Жида, демонстративно отказываясь учитывать в его текстах перипетии разумного начала, тяготение к сатирическому жанру и юмор. Именно поэтому формируемый им образ Жида получается в гораздо большей степени похож на «эмигрантского молодого человека», чем на самого себя. К примеру, Варшавский совершенно не учитывает элемент автопародии в «Болотах» французского писателя, о чем напоминает А. Морар. Варшавский сближает героя «Болот» и «молодого» эмигранта на основании того, что оба они наблюдатели жизни, не способные прорваться к ней через «какую-то преграду», хотя скучающий герой «Болот» совершенно «не страдает от этого, поскольку его писательский статус позволяет ему утверждать: "Мне все равно, потому что я пишу *Болота*"». «Болота» — чистое повествование, рассказ о рассказе, автору присуща «бесконечная радость письма», а не «абстрактная мертвая пустота», о которой говорит Варшавский.² Но произведенная Варшавским редукция всего творчества Жида к некоему идеальному экзистенциальному остатку не продиктована, как нам кажется, желанием «встроить» значимого автора в свою концепцию, но обусловлена специфическим углом зрения, в основе которого поиск нового героя и нового способа художественно воплотить изменчивое «я».

Симптоматична связь в эссе-манифесте Варшавского имен Достоевского и Жида, актуализация фигуры молодого героя, подчеркивание важности эмигрантской судьбы, «внутреннего» события и младоэмигрантской «рассеянности».

2.3. Герои-подростки в творчестве младоэмигрантов

2.3.1. Повесть Ивана Болдырева «Мальчики и девочки»: безвременье юности и юность революции

¹ Там же. С. 340.

² *Morard A. De l'émigré au déraciné. P. 172–174.*

Эмигрантский писатель Иван Андреевич Шкотт (1903, Москва — 1933, Париж), известный под псевдонимом Иван Болдырев, остался в памяти русской диаспоры как автор повести «Мальчики и девочки» (1929). В повести, которая, по отзывам критиков, носила «характер почти дневников-воспоминаний»,¹ Болдырев представил историю одного учебного года в единой советской трудовой школе в Москве в 1918–1919 годы. Повседневная жизнь бывших гимназистов, мальчиков и девочек, объединенных в общий класс по новым стандартам, а также жизнь педагогов, только начинающих осваиваться в пространстве нового политического строя, в повести сопровождаются зарисовками пореволюционной Москвы.

Отрывки из повести в 1928 году печатались в журнале «Воля России» М. Слонима, в чьей литературной группе «Кочевье» Болдырев принимал участие. В 1929 году повесть была отобрана М. А. Осоргиным для публикации отдельной книгой в рамках издательского проекта «Новые писатели», направленного на поиск новых молодых талантливых имен (в рамках проекта в 1930 году вышла также повесть В. Яновского «Колесо»). Однако творческая судьба Болдырева не сложилась. Ученик и во многом стилистический последователь А. Ремизова, он был очень щепетилен и требователен к себе, и, как известно по воспоминаниям, уничтожал свои рукописи или не допускал к печати.² Кроме того, тяжелая жизнь в Париже, необходимость совмещать с литературной деятельностью работу на заводе, в железнодорожном депо, нищета, а впоследствии — прогрессирующая неизлечимая глухота, отрезают ему пути к сколько-нибудь сносной жизни и приводят его к самоубийству (передозировка вероналом в ночь с 14 на 15 мая 1933 года).

Немногие сохранившиеся о нем сведения позволяют сказать, что и до эмиграции его жизнь была наполнена сложностями: как пишет про него З. Шаховская, «молодые русские писатели и поэты попали на Монпарнас из

¹ *Зензинов В.* Иван Болдырев. Мальчики и девочки — В. С. Яновский. Колесо. Издательство «Новые Писатели». Париж — Берлин. 1929—1930 // *Современные записки.* 1930. № 42. С. 526.

² *Осоргин М. А.* Памяти Ив. Болдырева // *Осоргин М. А.* Воспоминания. Повесть о сестре. Воронеж, 1992. С. 258–263; *Ремизов А. М.* Над могилой Болдырева-Шкотта. 1903—1933 // *Ремизов А. М.* Собрание сочинений. Т. 9. М., 2002. С. 265–268.

самых разных углов России, но ни один из них не успел — в тридцатых годах — узнать тяжесть советской ссылки».¹ Окончание советской трудовой школы (бывшей гимназии), учеба на физико-математическом факультете МГУ, участие в академическом кружке, направленном против политизации науки, арест за антисоветскую деятельность, ссылка в Нарымский край, бегство и пересечение советско-польской границы — вот краткая биография Болдырева до момента, когда он оказался в Париже.²

Известие о его самоубийстве вызывает, вероятно, бóльший резонанс, чем его проза: оно резче и четче обозначает судьбу поколения эмигрантских «сыновей» — нищету, существование на краю гибели, невозможность писать. Л. Червинская в смерти Болдырева видела сгущенный образ общей судьбы, отчего обострилось, считает она, «смутное сознание какой-то общей, непонятной, невольной вины... Так близко рядом и никто не знал».³ Такая смерть — считает она, — вызывает чувство не жалости, а сожаления, смешанного с невольным уважением к тому, что было «до», к тому, что навсегда останется нераскрытым, непонятым (даже сочувствие до конца невозможно) — и все же какой-то тенью ложится на всех, кто узнал или узнает не о смерти Ивана Болдырева, а о тяжелой неразделенности нашей общей судьбы.⁴

И. Кнорринг заносит в дневник, что сразу после самоубийства Болдырева сидящие и пьющие вино «Мандельштам, Дряхлов, Мамченко, Софиев» почти ничего никак не комментируют это трагическое событие, разве что пытаются рационально его объяснить, что вызывает возглас Кнорринг «Поразительное равнодушие!».⁵ Болдырев так и остался для редких знавших и читавших его представителей русской диаспоры «подающим надежды» прозаиком, и его самоубийство как бы мумифицировало эту надежду, обращенную к никогда уже

¹ Шаховская З. А. Иван Болдырев // Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 156.

² О биографии Болдырева-Шкотта известно очень мало, мемуарные заметки, некрологи и редкие упоминания о нем, по сути, дублируют одни и те же сведения, которые требуют дополнительной проверки, поскольку известны они только со слов самого Болдырева, например, в краткой автобиографии в письме З. Шаховской в связи с планируемой поездкой в Конго.

³ Червинская Л. Иван Болдырев // Числа. 1933. № 9. С. 232.

⁴ Там же. С. 233.

⁵ Кнорринг И. Повесть из собственной жизни. Дневник: В 2 т. Т. 2. М., 2013.

не возможному будущему,¹ потому он так и остался «незамеченным», не в пример другим представителям поколения «сыновей», которых исследовательский интерес отвоевал у небытия (примером может служить двухтомник Юрия Фельзена, изданный Л. Ливаком в 2012 году).

Между тем, повесть И. Болдырева «Мальчики и девочки» представляет интерес сразу в нескольких отношениях. Во-первых, основанная на личных воспоминаниях, повесть приобретает статус хроникального документа эпохи, свидетельствующего о переломном 1918 году, представленном с точки зрения школьников. Г. Струве видел в повести «как бы параллель к советскому "Дневнику Кости Рябцева" Н. Огнева»,² а современные исследователи М. А. Литовская и Ю. В. Матвеева сопоставили повесть Болдырева с повестью Г. Белых и Л. Пантелеева «Республика ШКИД» на основании того, что оба произведения предлагают ответ на вопрос: «каким оно было — последнее досоветское и первое послереволюционное поколение молодежи, чье становление пришлось на время тектонического разлома всей русской жизни»;³ таким образом, текст Болдырева, построенный по жанровым лекалам «школьных повестей», вместе с тем оказывался вызван к жизни кардинальными социальными сдвигами, которые могла засвидетельствовать изменяющаяся школа.

Начинаются «Мальчики и девочки» с преамбулы, вынесенной на отдельный лист и напечатанной курсивом посередине:

От века в век стоит камень белый в Москве: шаркали пудренные парики и камзолы, давнишнее-давнее, а на памяти — орел, золотые буквы: «Мужская классическая гимназия».

Орла сняли в 18-м; чистый ото всего, строгий в колоннах — камень белый.

На железных воротах нынче доска, вычернены молот и серп, вычернено: «Единая советская трудовая школа» (*Мальчики и девочки*, 7).⁴

¹ См. о значимости самоубийства в литературном быте русской эмиграции: Демидова О. Р. *Метаморфозы в изгнании*. С. 123–135.

² Струве Г. П. *Русская литература в изгнании*. С. 208.

³ Литовская М. А., Матвеева Ю. В. *Мальчики и девочки времен Республики ШКИД: о двух «школьных» повестях 1920-х годов // Семантическая поэтика русской литературы*. Екатеринбург, 2008. С. 313.

⁴ Болдырев Ив. *Мальчики и девочки*. Повесть. Париж; Берлин, 1929. С. 7. Здесь и далее ссылки на это издания даются в тексте сокращенно: *Мальчики и девочки*, с указанием номера страницы.

Резко обозначенная здесь перемена была переживанием самого Болдырева: тянущаяся от XVIII в. история классической гимназии в один год оказывается освобождена от признаков прошлого и включена в процесс построения новой истории («камень белый» представляет экран, на фоне незыблемости которого разыгрывается история метаморфоз).

Название точно отражает возраст действующих героев и одновременно проблематику повести: история о юности, от лица юности, с минимальным проникновением сознания взрослого.

Однако, написанная уже в эмиграции, повесть не может восприниматься как аутентичный фактический материал пореволюционного времени, но прочитывается с ретроспективной позиции: *избыток видения* (М. Бахтин) как автора, так и читателя позволяет договорить то, что в повести затемнено, и достроить будущее бывших гимназистов. Об этой ретроспекции и свидетельствуют последние слова повести:

...несколько дней — запустеет школа: получают аттестаты, так, никудышные кусочки бумаги, одиночками пойдут по Москве, всем русским городам, по просторной Руси, всей земле — великим и жалким человеческим походом, через человеческие мытарства и утехи — люди дела, денег, люди служения и любви; некоторые никогда не станут людьми, никакими, но всякий будет искать свое счастье, всякий по-своему (*Мальчики и девочки*, 173).

Герои Болдырева еще ничего не знают о ждущем их будущем, основу которого составляет исход во внешнюю и внутреннюю эмиграцию, приноравливание к новому порядку, аресты, расстрелы, ссылки. Посредством антитезы подчеркивается бессмысленность в новой России этих аттестатов, а градационное увеличение пространства похода (от Москвы до всей земли) намекает на судьбу нового (или извечного) «русского скитальца».

В. Зензинов, в целом отрицательно отнесшийся к «Мальчикам и девочкам», считал, что повесть Болдырева важна, поскольку заключает сведения о людях,

кому надлежит «творить ту жизнь, которая определит судьбы нашей родины в ближайшие десятилетия».¹

«Мальчикам и девочкам» Болдырева на момент действия 16–17 лет, следовательно, они родились в 1902–1903 гг., что в той или иной степени соответствует возрасту Г. Газданова (1903 г. р.), Б. Поплавского (1903 г. р.), В. Варшавского (1906 г. р.), самого И. Болдырева (1903 г. р.), представителей так называемого «незамеченного поколения». Несмотря на то, что повесть И. Болдырева концентрируется на советских, а не эмигрантских реалиях, современники, прежде всего молодые парижские авторы, обнаруживали уже в названии² «Мальчики и девочки» подобие мостика, переброшенного в эмигрантское настоящее. Во многом этому способствовал окказиональный статус молодости, свойственный межвоенному периоду. Как пишет И. Каспэ, анализирующая специфику возрастной самоидентификации в эмиграции, молодость в 1920–1930 годы принимает «скорее компенсаторные, чем адаптивные функции», т. е. становится невозможным переход к зрелости, молодость «можно только продлить».³ Отчасти потому складывается впечатление, что герои Болдырева не изменяются в течение рассказа, в отличие от прошедших «школу жизни» обитателей «Республики ШКИД».⁴ Кроме того, название отсылало к «русским мальчикам» Достоевского, чрезвычайно важному топосу молодой эмиграции.

Взятая из заглавия повести И. Болдырева формула могла также служить паролем, виртуально объединяющим метрополию и «беженские столицы» (Ю. Фельзен): говоря о литературной молодежи, Ю. Фельзен выражает надежду: «Представляю себе, что так же где-то собираются и что-то обсуждают "мальчики

¹ Зензинов В. Иван Болдырев. Мальчики и девочки. С. 526.

² Литовская и Матвеева акцентируют внимание на неслучайном совпадении названия повести Болдырева и вышедшей в 1926 г. одноименной статьи З. Гиппиус, в которой выдвигалась проблема (невозможности) наследования послереволюционного поколения дореволюционному: Литовская М. А., Матвеева Ю. В. Мальчики и девочки времен Республики ШКИД. С. 313–314.

³ Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 89.

⁴ Литовская М. А., Матвеева Ю. В. Мальчики и девочки времен Республики ШКИД. С. 318–319.

и девочки" (и, конечно, люди постарше) в Москве, в Петербурге, в загадочной для нас и, вероятно, мрачной, вероятно, жалкой советской провинции».¹

Отнесенность проблематики повести как к советскому, так и к эмигрантскому времени обусловлена обратной авторской перспективой, обнажаемой лишь в редких фрагментах, в частности, в повествовательной рамке, приведенной выше. Обратная авторская перспектива устанавливается, как кажется, благодаря конкретным способам работы с прошлым и технике включения образов памяти в текст. На этом и хотелось бы сосредоточить внимание.

Прежде всего, попробуем кратко обрисовать сюжетно-композиционную структуру «Мальчиков и девочек». Повесть состоит из девяти глав, соответствующих девяти месяцам учебного года: начиная с сентябрьской «сумятицы» до предшествующей каникулам «маевки». Подчиненные логике хронологического развертывания, события повести не делятся на центральные и периферийные, перед нами один учебный год школьной жизни.

Первые дни в школе, привычная суэта и неразбериха, налаживание знакомств, формирование школьных иерархий и выделение в повести главных персонажей (первая глава «Сумятица», сентябрь) сменяются обсуждением в установившейся уже группке друзей проблематики романа «Преступление и наказание» (вторая глава «Достоевский», октябрь). За второй главой следует вводная история: чтение несколькими мальчиками дневника одной из героинь повести Вали Лобазовой, иногда сопровождаемое комментариями (третья глава «Дневник», ноябрь). Именно эта глава позволяет взглянуть на становление подросткового сознания изнутри. Намеченные в дневнике любовные линии ведут к следующей главе, где вновь от третьего лица повествуется о существующих школьных любовных романах (четвертая глава «Роман», декабрь). Центр повести представлен небольшими зарисовками профессорской жизни, акцент в которых делается на меже, пролегшей между дореволюционной и пореволюционной

¹ Фельзен Ю. О литературной молодежи // Фельзен Ю. Собрание сочинение: В 2 т. Т. 2. С. 213.

жизнью учителей (пятая глава «Педагоги», январь). Заседание школьного совета, посвященное текущим делам, представляя, с одной стороны, бытовой факт из жизни школы, с другой стороны, несет в себе зерно будущего чиновничьего произвола, которому, не всегда вполне сознавая, уже готовятся присягнуть школьники (шестая глава «Продовольственники», февраль). В седьмой главе экспрессионистическое описание Москвы 1919 года сопровождает диалоги школьников, пытающихся определиться с тем, что они будут делать после школы, как они относятся к большевизму, к Добровольческой армии, как понимают действие (седьмая глава, «Диалоги», март), после чего нагрянувшая весна, высвободившая в юности ярость, активность, нервность, приводит к ссоре нескольких персонажей и картинному рыцарству, оцененному самими бывшими гимназистами как поступок в духе Джека Лондона (восьмая глава «Джек Лондон», апрель). Наконец, описание поездки школьников в Люблино на майские праздники, ни к чему не обязывающие беседы и новые любовные интриги на фоне вечного противопоставления природной и городской жизни неожиданно завершают повесть (девятая глава «Маевка», май).

Девять месяцев, соответствующие девяти главам, в повести могут быть символом нарождающейся, вынашиваемой будущности, имеющей все меньше связей с дореволюционным прошлым. Невозможно найти в повести какое-либо центральное определяющее событие: разлом времени атомизировал ценностную реальность взросления — дети в повести продолжают жить словно бы вневременной жизнью подростков, однако повествование о них Болдырев строит, намеренно выделяя, как кажется, лишь фрагментированные события-знаки, следы, оставляемые прошлой жизнью и прошлой литературой: разговоры «мальчиков и девочек» о слове и деле или о книге и жизни, сокрушенное признание себя «созерцателями» и «лишними», или настойчивая решимость вступить в Добровольческую армию, разговоры о «последних вопросах», картинные истории влюбленности, «серьезные» любовные письма — эта потенциальная тематическая и сюжетная основа здесь подвергается

композиционному фрагментированию, иронически маркируется как юношеская наивность.

Этот разрыв усугубляется стилистикой повести: языковая реальность неоднородна и как бы разломана надвое: на язык повествователя и язык персонажей. Это, как показывает А. М. Грачева, демонстрирует восприимчивость Болдырева к «урокам» А. Ремизова, в результате чего повесть выстраивается «на полифонии голосов героев (учеников, учителей и автора-повествователя). Макросюжет произведения формировался из случайного, на первый взгляд, переплетения отдельных сюжетов, изложенных разными обитателями школьного микрокосма».¹ Организующим принципом является установка Болдырева на ритмико-стилистическое усложнение, ведущее к затруднению чтения. Многочисленные эллипсисы, ритмические повторы, синтаксические параллелизмы, окказиональное построение фраз, использование окказионализмов — множатся на протяжении повести.

Начальные дни в школе без затей: классы набиты битком, благоговейность (*Мальчики и девочки*, 9).

Охотников ахиною слушать — ничтожность: осточертела книжная ахиная (*Мальчики и девочки*, 13).

В первые дни кто пожелает, говори: начали безобразничать (*Мальчики и девочки*, 20).

Цельный день Давид шатался по городу, среди людей искал размыкать, распылить свое горе (*Мальчики и девочки*, 75).

В свою очередь, речь персонажей выдержана в нормализованных синтаксисе и лексике, хоть и изобилует современным времени действия сленгом. Об этом несоответствии писала Лидия Червинская, говоря, что язык, на котором

¹ Грачева А. М. Забытое имя русского Зарубежья: Иван Болдырев (к истории парижской литературной школы Алексея Ремизова) // Эпические жанры в литературном процессе XVIII–XXI веков: забытое и «второстепенно»: В 2 т. Т. 2. Псков, 2011. С. 183.

общаются гимназисты, все еще как бы дореволюционный, но реалии (и, в том числе, язык описания «реалий», добавим мы) уже революционные.¹

Это маркированное противопоставление двух стилистик находит выражение и в жанровой неоднородности: наиболее насыщенные речью подростков главы «Достоевский», «Дневник» и «Диалоги» написаны на перекрестье нескольких жанров. «Достоевский» почти целиком выдержан в драматической форме. «Дневник» уже своим названием указывает на выбранную эгодокументальную форму. «Диалоги» являются сочетанием сгущенной ритмической прозы в духе А. Белого или А. Ремизова с подчеркнuto разговорным стилем подростковых диалогов. Жанровая усложненность повести, связанная с выбираемым превалирующим языком, также может быть прочитана как знак исторического (и историко-литературного) разлома, где слово уже не вполне способно угнездиться в какой-либо жанровой монолитности. Особое внимание следует обратить на третью главу «Дневник», по мнению критиков, наиболее удавшуюся Болдыреву. В этой главе трое «мальчиков», главных действующих лиц — Сережа, Вовка и Шурка — читают украденный чуть ранее у их одноклассницы Вали дневник, сопровождая чтение редкими комментариями. В «Дневнике» предпринята попытка обрисовать портрет подростка, который, с одной стороны, останавливает читательское внимание на вневременном характере юности,² с другой стороны, позволяет посредством устанавливаемого слога и тона отразить переломное время после революции, для которого сознание подростка оказывается как бы лакмусовой бумажкой.

Дневник Вали охватывает время с 20 мая по 23 ноября 1918 года. Лейтмотивом дневника является поиск жизненного ориентира, который у героини оказывается выражен то в аскетической идее Аркадия Долгорукого (*Мальчики и девочки*, 37), то в идеале женщины в духе Джека Лондона (*Мальчики и девочки*, 42), то в открытии бессознательной дионисийско-русалочной сущности своего «я» (*Мальчики и девочки*, 43).

¹ Червинская Л. Иван Болдырев. Мальчики и девочки // Числа. 1930. № 2–3. С. 253.

² П. Пильский считал это невысказанным выводом книги (*Пильский П.* Рец. на «Мальчики и девочки» И. Болдырева // Сегодня. № 7. 1930. 7 января. С. 6).

Первая запись от 20 мая начинается словами:

Только что просмотрела прошлый дневник: ужасно глупый. <...> Так и кажется: теперь пойдет по-другому <...> Все, все, все по-иному! Я хочу.

<...> А мой основной недостаток: больше о себе — и думаю о себе, и пишу. Я — эгоистка! К счастью, мне интересно и я не узкая.

Тоже о себе: «я не узкая!» (*Мальчики и девочки*, 33).

Для Вали, как и для многих ее сверстников, решающим вопросом оказывается вопрос «что есть жить и действовать»: «Мне хочется самой жить! А тут изволь чужое, — нелепость: человек жить должен, а он других книжки читает» (*Мальчики и девочки*, 34). Однако для нее, и это подтверждает дневник, книги составляют весомую часть жизни, их восприятие обусловлено личным характером появляющихся у героини вопросов. В записи от 5 июня приведен перечень вопросов, который Валя составляет вместе с Катей, еще одной «девочкой» повести И. Болдырева, приведем некоторые из них:

2. Почему, когда заглянешь в пропасть, хочется туда прыгнуть?

4. Нам кажется, что Бога нет, а гениальный Достоевский Бога видел: есть ли, наконец, Бог?

13. Прав ли Раскольников, убивши старуху? (*Мальчики и девочки*, 36).

Обсуждение последнего вопроса составляет предмет второй главы «Достоевский», разговор ведут шестеро главных персонажей — Сережа, Шурка, Вовка, Катя, Ала и Валя. Выбор Болдырева неслучаен: из сравнительного многообразия упоминаемых в повести писательских имен (Гюго, Толстой, Герберт Уэллс, Джек Лондон), именно Достоевский и проблематика его романа выведут подростков, в конце концов, к вопросу о современной им большевистской России. Валя считает, что из Раскольникова после «полезного» поступка «полился <...> нытик» (*Мальчики и девочки*, 25) и что «Раскольников — тряпка» (*Мальчики и девочки*, 26). В то время как другой персонаж, Сережа, высказывается осторожнее, говоря, что «слабость» Раскольникова есть слабость живых людей, и что принять во внимание нужно причины его помешательства, связанные с нарушением гармонии между разумом, навыками и психологией. Но

и он, когда разговор заходит о большевиках, которые, в отличие от Раскольникова, «не киснут в разговорах» и «имеют мужество не останавливаться» (*Мальчики и девочки*, 27), соглашается с мнением Вали и приравнивает образ Раскольникова к попрятавшемуся большинству. Шурка, Катя и Ала в разговоре о большевиках выражают несогласие. Важность этого спора вновь в *избытке видения* автора и читателя, согласно которому абстрактный, казалось бы, разговор о «проклятых вопросах» приобретет в конкретно-исторической перспективе ужасающее (и ужаснувшее Болдырева) воплощение.

Главным героем повести является, тем не менее, язык, чью функцию можно уподобить свидетельству о времени. Поиск нового языка, который был бы способен выразить современность, вырождается в распадающийся, темный, вычурный язык в тексте Болдырева. Особенно выразительна глава «Диалоги», где индивидуализированная речь бывших гимназистов окружена гулом внеличной или, быть может, народной речи, проспективно готовящей детей к встрече с реальностью, пока ими не вполне замечаемой:

И они пошли по грязным московским улицам, не замечая нищенства города

—
 будто окатили Москву из помойного ведра,
 из тысячи тысяч поганых ведерок плес-
 нули на московские дома и улицы нечисть,
 Москва в 19-ом году такая.
 <...>
 Улицы в Москве пустынные.
 Народ ушел в мешочники —
 воевать с заградительными отрядами, тарак-
 тет в теплушках, на буферах, на поднож-
 ках и крышах, на паровозном тендере в
 обетованную, преобильную, крестьянскую зем-
 лю — выменивать у крестьян свое барахло —
 на муку, зерно, жиры.
 <...>
 Народ ушел в торговцы.
 <...>
 Народ ушел в очереди.
 <...>
 Москва в 19-ом году такая.
 Впрочем, все живут,
 <...>
 «Все можно! — не надолго.

«Никогда ничего похожего не было.
 «мы не слышали,
 «и деды не помнят,
 «и в книгах не сказано:
 «что-нибудь случится!
 И кто из народа принимал революцию все-
 рьез!?
 «А и чего поделаешь, оно не жить как же?!
 «Перемелется все и надо терпеть! (*Мальчики и девочки*, 116–118).¹

Нарочитая прерывистость, затрудненность, косноязычность Болдырева, кинематографическая дискретность с чередованием планов, повторами и флешбэками, принципиальной установкой на нецельность, свойственные тексту автора, предпринявшего попытку сделать это стилистическим обрамлением наивных первых мыслей и жизненных шагов подростков, черпает свою суггестивность в невольном угадываемом соответствии этого косноязычия будущему Советской России.

Основывая свою повесть на личных воспоминаниях, Болдырев создает иллюзию не прошедшего, а настоящего времени, следуя правде восприятия, как это было «тогда». Оттого, с одной стороны, у него есть возможность посвятить повесть исследованию психологии юношества, за рамками корректирующего взрослого взгляда, с другой стороны, его ценностное невмешательство в текст позволяет уже читателю провести ту вторичную перспекцию, взяв в помощники, прежде всего, разлом, зафиксированный Болдыревым внутри языка, и увидеть, как прошлое толкает вперед настоящее.²

Поплавский называет произведение Болдырева в ряду эмигрантских текстов, которые выражают «мистическую жалость к человеку» — этический принцип нового поколения: «Мистическая жалость к человеку — вот новая его

¹ В приведенной цитате сохранена авторская графика.

² Стоит, однако, помнить, что это была лишь первая «проба» Болдырева, который, по свидетельству М. Осоргина, уже понимал, что «Мальчики и девочки» — лишь начальный этап, который сам автор быстро перерос уже к моменту издания повести (*Осоргин М. А. Памяти Ив. Болдырева*. С. 260), однако о следствиях этого «вырастания» мы сейчас можем только гадать.

нота. И не она ли нераздельно звучит в "Вечере у Клэр", в описании гибели вундеркинда Лузина, в сбитых с толку "Мальчиках и девочках" Болдырева?».¹

Прошлое «мальчиков и девочек» переходило в сферу *настоящего* эмигрантских «детей», таким образом, повесть могла служить местом их встречи, что стягивало внимание к импульсивности юности, интонационно схваченной Болдыревым в речи подростков, которая словно бы могла противиться хаосу межвоенных десятилетий.

2.3.2. Подросток Вадим Масленников

«Роман с кокаином» М. Л. Леви был целиком опубликован в 1936 году «Издательской коллегией Парижского объединения писателей» под псевдонимом М. Агеев. Ранее роман печатался в «Иллюстрированной жизни» (1934, № 1–17) и «Числах» (1934, № 10), подписанный тем же псевдонимом, но с названием «Повесть с кокаином». Благоклонно принятый критикой, роман с самого начала вызвал ассоциации с Достоевским. В рецензии на десятую книгу «Чисел» Адамович, высоко оценив талант автора,² прямо указывает на аналогию с романом «Подросток».

«Повесть с кокаином» интересна и по фабуле. Это история юноши, мальчика, который делает зло, не желая его делать. Начинается она с картины, которая настолько напоминает одну из самых удивительных, самых незабываемых картин Достоевского, что о случайном совпадении не может быть и речи. Агеев читал и знает, конечно, главу из «Подростка», где в чопорный пансион Тушара приходит к герою повествования его испуганная, забитая мать... Вступительные страницы «Повести с кокаином» повторяют этот эпизод. Но повторение так остро, так правдиво в ощущении темы, — а не только ее оболочки, — что досады не вызывает. Наоборот, читаешь будто в первый раз.³

¹ Поплавский Б. Ю. О смерти и жалости в «Числах» // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 64.

² Уже в послевоенное время в письме Р. Н. Гринбергу Адамович признается, что «на своем веку имел случай прочесть только две рукописи действительно талантливые и подписанные никому решительно неизвестными именами (Агеева "Кокаин" и Емельянова "Свидание Джима")» (Переписка Г. В. Адамовича с Р. Н. Гринбергом: 1953–1967 / Публ., подг. текста и комм. О. А. Коростелева // Литературоведческий журнал. 2003. № 17. С. 105. Об этих же произведениях и в том же контексте Адамович высказался и печатно: Адамович Г. «Круг» [№ 1] // Последние новости. 1936. 9 июля. № 5585. С. 3.

³ Адамович Г. «Числа». Книга десятая // Последние новости. 1934. 28 июня. № 4844. С. 2.

Мы уже приводили выше контексты, в которых Адамович вспоминал эти «архи-гениальные» страницы у Достоевского, считая их одними из лучших во всей мировой литературе. Но вслед Адамовичу о романе Агеева высказывается Д. Мережковский, который, полагая, что автор соединяет в себе «плотную, по старым образцам вытканную, материю бунинского стиля с новейшей блестящей тканью Сирина», все-таки считает, что Агеев должен быть сопоставлен с Достоевским: «А дальше — надо забыть и Бунина с его плотностью, и Сирина с пустым блеском искусственного шелка, а вспомнить... пожалуй, Достоевского, — только Достоевского тридцатых годов нашего века».¹

Вместе с тем ни Адамович, ни Мережковский не поясняют, в чем именно состоит «близость» между писателями.² П. Пильский, откликнувшийся уже на полное издание романа, пытается сформулировать точки пересечения между Агеевым и Достоевским. Агеев, считает Пильский, «колюч» и «беспоощаден», его «анализ остр, резок и смел». «Перед читателем он стоит как на духу: всё обнажено, всё сказано до конца. Произнесены без недомолвки все слова, ничего не затаено. Человек раскрыт со всеми своими явными и тайными немощами, грехами и пороками, и эта правда не только оголена, но еще и заострена».³ С Достоевским его роднит тип «пристрастий» (что позволяет сблизить также Агеева с Яновским) к тому, что скрывается под наружным «покровом», ему хочется «ядовито и ехидно просунуться внутрь, прищуриться, подмигнуть глазком, вынуть из горсти зерна одно, непременно подгнившее семя».⁴ Пильский максимально сближает автора и героя, хоть и знает из пришедшего ему письма,

¹ Мережковский Д. Около важного (О «Числах») // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1. М., 202. С. 39.

² Мотив ожидания «нового» Достоевского был близок и Адамовичу, который в одном из фрагментов «Комментариев», впервые опубликованном в 1953 году, восклицает: «Но еще раз, еще раз, еще раз, как жаль, что нет Достоевского! История ошиблась, поторопившись выпустить его на полстолетья раньше, чем следовало бы. Он один нашел бы в наши дни вдохновение для новых "записок" из нового "подполья", которые краской стыда легли бы на целую эпоху и на столь дорогое ей понятие прогресса» (Адамович Г. В. Комментарии // Адамович Г. В. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 14. М., 2016. С. 59–60).

³ Пильский П. Кокаин. О новой книге М. Агеева: «Роман с кокаином» // Сегодня. 1936. № 341. 10 дек. С. 3.

⁴ Там же.

что Агееву (Леви) уже больше сорока лет (в действительности — 38). Вооружившись стереотипом о «жестоком таланте» Достоевского (Пильский в начале рецензии вспоминает Н. К. Михайловского), критик обнаруживает в герое предельный цинизм, лишенный, вместе с тем, «негодования» (на всё герой смотрит словно со стороны). Пильский считает, что гибель героя недостаточно мотивирована и вызывает сравнение не с «прыжком в бездну», а с комом, катящимся «с пригорка, с небольшого семейного и гимназического холмика». Несмотря на это, Пильский высоко оценил книгу за способность Агеева искупить недостатки «серьезностью и буравящей, проверенной болью».¹ Но если Пильский говорит о глубине вопросов, поставленных героем в заключительной части «Мысли», то Ходасевич, невысоко оценивающий художественные достоинства романа и полагающий глубоко неоригинальным решение исповедальной формы, находит «мысли» Вадима «морализаторствованиями самого банального, а то и пошловатого пошиба».²

В свою очередь, А. Л. Бем откликается в рецензии 1938 года именно на сравнение Агеева с «Подростком» Достоевского, прозвучавшее и во второй статье Адамовича,³ и, вероятно, полемически ориентирует свой ответ на мнение главного вдохновителя «русского Монпарнаса», чья эстетика была ему глубоко враждебна. Бем соглашается с определяющим влиянием Достоевского на роман Агеева. Правда, утверждает, что влияние это «чисто внешнее, без проникновения в самую суть его творчества». Также как Адамович, Бем указывает на эпизод «отречения от матери», соглашаясь, что автор «Романа с кокаином» пишет его под влиянием знаменитой сцены из «Подростка». Однако совершенно по-разному эти два фрагмента, считает он, функционируют в произведениях двух авторов: у Достоевского это «временное отклонение от нормы», у Агеева «эпизод становится сюжетным узлом, который вплетен в самую развязку произведения» и, «несмотря на то, что Агеев чаще, чем Достоевский, говорит об осознании героем омерзительности своего поведения, читатель ему ничего не прощает, как не

¹ Там же.

² Ходасевич В.. Книги и люди. // Возрождение. 1937. № 4060, 9 января. С. 9.

³ Адамович Г. «Роман с кокаином» // Последние новости. 1936. 3 декабря. № 5732. С. 2.

прощает и самому автору, которого невольно отождествляет с героем».¹ Это скорее не литература, считает Бем, а «клинический случай, который в итоге может привести лишь к постановке диагноза болезни, но не в состоянии дать никакого художественного разрешения».² Именно отсутствие дистанции между автором и героем — главный изъян художественного метода Агеева, и неслучайно в этой же рецензии Бем ссылается на книгу «Умирание искусства» Вейдле, в которой смешение автора и героя полагается одним из симптомов исчезновения вымысла.

Современники находили близость между молодым эмигрантским автором и Достоевским, причем и Бем, и Адамович указывают на один фрагмент из «Подростка», по-разному, правда, оценивая художественную выразительность отмеченной ими сцены в романе Агеева. В рамках данного параграфа мы бы хотели сопоставить две эти сцены и их место в сюжетно-композиционной структуре двух романов, в связи с функцией идеи, сна и воспоминания.

И «Подросток», и «Роман с кокаином» написаны в исповедальной манере, от первого лица. В обоих произведениях вспоминаются события недавнего прошлого, воспринятые с точки зрения подростка, члена «случайного семейства» (Вадим Масленников растет без отца). Обоих героев характеризуют импульсивность, «двуголосое слово» (М. Бахтин), то есть слово с установкой на чужую речь («с оглядкой», «с лазейкой»), двойничество, циничское отношение к женщинам (с той разницей, что Аркадий, в отличие от Вадима, девствен), а также категоричность и наличие основополагающей для героя идеи: «ротшильдства» у Аркадия и теории «качелей» у Вадима (экспликация которой в конце романа подготавливается на протяжении всего произведения).³ Кроме того, дискурс героев-рассказчиков включает в себя метаповествовательные замечания. В

¹ Бем А. Л. Литература с кокаином // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 437.

² Там же.

³ Конечно, функция «идеи» в романах различны: в «Подростке» «накопительство» составляет только внешнюю сторону идеи, сопряженную со свойственным Аркадию желанием властвовать над другими, внутренняя же сторона касается вопроса самовоспитания (см. параграф 1.3.2.).

«Подростке» писательская рефлексия Аркадия составляет весомую часть романа и постоянно сталкивает его «антилитературность» с проявляющимися произвольно в его речи «литературными красотами». Герой пытается осознать то, каким образом он продуцирует свой текст. Характерные примеры встречаются с самого начала романа: «Я перечел теперь то, что сейчас написал, и вижу, что я гораздо умнее написанного. Как это так выходит, что у человека умного высказанное им гораздо глупее того, что в нем остается?» (13, 6); «...а между тем читатель наверно уже вывел...» (13, 8) и т. п. У Агеева метаповествовательная рефлексия выражена гораздо меньше и сконцентрирована в четвертой части «Мысли», уже в начале которой мы читаем: «Но невольно лишь только записал я сейчас все эти слова, как тотчас, с чрезвычайной явственностью, мне представилась презрительная улыбка на лице того, в чьи руки попадут мои печальные записки» (*Роман с кокаином*, 153).¹

Функция завершающей части записок Вадима во многом соответствует функции пятой главы первой части романа «Подросток», в которой Аркадий излагает свою идею. Вадим пытается определить влияние на себя кокаина и вывести на основании этого строжайший закон, руководящий человеческой жизнью, при этом он строит свое доказательство в постоянной «оглядке» на читателя, впоследствии и «милых пророков» («вы, может быть, и тут скажете...» (*Роман с кокаином*, 170); «Поймите же, добрые Пророки...» (*Роман с кокаином*, 172)). Вадим признается: «За долгие ночи и долгие дни под кокаином в ягиной комнате, мне пришла мысль о том, что для человека важны не события его жизни, а лишь отражаемость этих событий в его сознании» (*Роман с кокаином*, 154). Размышляя об этом, Вадим приходит к выводу, что человеку нужно сознание своего счастья, а не соответствующие ему внешние доказательства счастья (к примеру, отец продолжает считать себя отцом, даже если его сын умер, ведь, пока он не узнал об этом, ничего в *сознании* его не изменится). Именно этим объясняется сила кокаина, который, в обход «внешних» событий дает человеку

¹ Агеев М. Роман с кокаином // Агеев М. Роман с кокаином: Роман; Паршивый народ: Рассказ. М., 1990. С. 3–187. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: *Роман с кокаином*, с указанием страницы.

единственное, что ему требуется — счастье от события «внутреннего». Таким образом, в сознании Вадима воображаемое целиком брало на себя тяжесть «реального», потому и глава называется «Мысли»: никаких действий вплоть до своей смерти герой Агеева не совершает. Вспомним одно из существенных определений своей идеи, данное Аркадием: «уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы, над которым так бьется мир! Свобода!» (13, 74). Деньги для него символ возможности этого *сознания*. Ведь Аркадию нужна «порочная воля *вся*», чтобы иметь возможность свободно от нее отказаться (проблематика «подполья»). Аркадий, который «еще в детстве выучил наизусть монолог Скупого рыцаря у Пушкина» (13, 75), восклицает вслед за ним «с меня довольно / Сего сознанья» (13, 75). Вадим, желающий «стать знаменитым адвокатом и богачом» (*Роман с кокаином*, 155), вдруг понимает, что в своей мечте он уже множество раз опережал все те чувства, который должна была в нем пробудить планируемая будущность. Однако вслед за «грезой» кокаина наступает для героя отрезвление, выраженное в постыдном, уничтожающем сознание «воспоминании»: «память, как в тошноте, возвращала обратно всё, и я смотрел, не мог не смотреть на эти видения зловещего срама. Вспоминалось до мельчайших подробностей всё» (*Роман с кокаином*, 158). Но каждое «воспоминание», несмотря на свою убедительность, возвращало героя к новой дозе кокаина, в связи с чем и рождается у него идея человеческой души как «качелей», «которые, получив толчок в сторону человечности, уже тем самым подвергаются предрасположению откачнуться в сторону зверства» (*Роман с кокаином*, 163). Здесь уместно указать на «разоблачающий» идею эпизод с «пьющим молодым человеком», с которым Аркадий приставал к незнакомым женщинам (13, 77–79), что имеет аналогию в романе Агеева (*Роман с кокаином*, 64–68). Ведь и сам Аркадий открывает в себе такие же «качели»: он видит сон об Ахмаковой (желание «выкупа» вопреки его «чистым» намерениям) именно тогда, когда более всего настроен следовать за «благообразием» Макара (и практически непосредственно после сна-воспоминания о визите матери в пансионе Тушара). «А пока лишь скажу одно: пусть читатель помнит *душу наука*. И это у того,

который хотел уйти от них и от всего света во имя "благообразия"! Жажда благообразия была в высшей мере, и уж конечно так, но каким образом она могла сочетаться с другими, уж бог знает какими, жаждami — это для меня тайна» (13, 307). Однако идея Аркадия выталкивает его в мир действия среди людей, а «раздаваемые» в записках воспоминания, вставшие на место «ротшильдских миллионов», учат его корректировать в памяти схематические образы других. В то время как идея Вадима является подытоживающей его «падение» рамкой, которая способна для него объяснить теперь любое событие как в настоящем, так и в прошлом: ведь и его записки мы читаем с точки зрения героя, уже выдумавшего свою идею «качелей». Таким образом, Вадим как бы концептуализирует события в прошлом, выстраивая композицию своей исповеди так, чтобы за каждым предполагаемым раскаянием следовало еще более глубокое падение.

Вернемся теперь к сравниваемым эпизодам. В романе Агеева сцена с матерью у стен гимназии является экспозицией героя (это абсолютное начало романа) и имеет отношение к реальному событию недавнего прошлого, уже пропущенного через фильтр «качелей». «Оскорбленный» нищетой, жалким видом, приниженностью матери, Вадим, не взяв забытые утром деньги за обучение в гимназии, которые мать ему теперь принесла, отвечал ей «ненавидящим шепотом», чтобы она заплатила сама, и всячески подчеркивал отвращение и презрение к ней. Своим товарищам он сказал, что этот «шут гороховый в юбке» — «обнищавшая гувернантка» и что «они смогут за ней не без успеха поухаживать» (*Роман с кокаином*, 7). Герой чувствует ожог стыда, однако он быстро проходит, и уже дома Вадим принимается «мстить» матери за то, что плохо себя с ней повел. Желание утешить мать и сказать ей «мамочка» (что, сокрушаясь, повторяет Аркадий, осознав, как обидел Софью Андреевну), встречает в герое противоположное желание: «я хватил кулаком по тарелке и болью пораненной руки и облитыми супом брюками, окончательно уверованный в своей правоте, справедливость которой как-то туманно подкреплялась

чрезвычайным испугом няньки, — я, грозно выругавшись, пошел к себе в комнату» (*Роман с кокаином*, 9).

Характерно, что следующая главка начинается словами «Вскоре после этого я заболел» (*Роман с кокаином*, 10), которые читатель может принять за раскаяние героя, однако в следующем же предложении становится ясно, что отправляется Вадим на прием к венерологу. Формально сцена приезда «гости» Софьи Андреевны в пансион Тушара к Аркадию, который стыдиться ее «крестьянского» наряда перед богатыми детьми и подчеркнуто отстраненно с ней разговаривает, сближается со сценой в романе Агеева. Однако между этими сценами есть существенное различие: внутри «воспоминания» о пансионе Тушара заложен временной сдвиг,¹ по прошествии которого Аркадий раскаивается в своем поступке. «Прошли целые полгода, и наступил уже ветреный и ненастный октябрь» (13, 273). Герой случайно обнаруживает у себя в ящике «синенький батистовый платочек» матери, куда были вложены ему четыре двугривенных, и уже перед сном, положив этот платочек под подушку, вдруг начинает целовать его, плакать и причитать, и резкое болезненное воспоминание оформляет причитание:

Я закрывал глаза и видел ее лицо с дрожащими губами, когда она крестилась на церковь, крестила потом меня, а я говорил ей: «Стыдно, смотрят». «Мамочка, мама, раз-то в жизни была ты у меня... Мамочка, где ты теперь, гостя ты моя далекая? Помнишь ли ты теперь своего бедного мальчика, к которому приходила... Покажись ты мне хоть разочек теперь, приснись ты мне хоть во сне только, чтоб только я сказал тебе, как люблю тебя, только чтоб обнять мне тебя и поцеловать твои синенькие глазки, сказать тебе, что я совсем тебя уж теперь не стыжусь, и что я тебя и тогда любил, и что сердце мое ныло тогда, а я только сидел как лакей. Не узнаешь ты, мама, никогда, как я тебя тогда любил! Мамочка, где ты теперь, слышишь ли ты меня? Мама, мама, а помнишь голубочка в деревне?...» (13, 273–274).

¹ Здесь мы не касаемся ни темы связи состояния героя с изменениями в природе, ни христианского подтекста данного фрагмента, который, несомненно, играет существенную роль: Софья Андреевна приходит, когда «минула святая неделя» (13, 270), служба, предвещающие колокола которой слышит Аркадий, проходила «в старинной московской церкви» (13, 270), допетровской, мать, уходя, крестит Аркадия, звучит «колокол ко всеобщей» (13, 273) в тот вечер, когда Аркадий находит «платочек» матери, и т. д. Об этом см., например: *Серолян А. С.* Мотив Великой Субботы в романе «Подросток» // *Достоевский и современность. Великий Новгород*, 2010. С. 265–275; *Захаров В. Н.* Символика христианского календаря в поэтике Достоевского // *Захаров В. Н.* Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. М., 2012. С. 128–138.

В воспоминании героя начинает бить Ламберт, но и в реальности Аркадий просыпается от ударов случайно нашедшего его на Конногвардейском бульваре Ламберта, своего гимназического «товарища», в романе выполняющего функцию двойника-антипода. У Агеева эпизод помещен в начало романа. В «Подростке» это спасительное для героя воспоминание приходится на центр романа и пролагает демаркационную линию между историей «моего стыда и позора» (13, 163) и третьей частью, в которой Аркадию удается *не* совершить преступление. Представляется чрезвычайно важным, что сцена в пансионе Тушара является событием произвольного воспоминания и помещена в центр романа, и больше говорит о «сегодняшнем» восприятии Аркадия, нежели непосредственно о прошлом. И несмотря на то, что сразу вслед за этим начинается ключевое «испытание» героя «делкой» с Ламбертом, непосредственно примыкающее к этому событию «девятидневное беспамятство» (13, 281) как бы открывает для Аркадия еще один маршрут внутри своей памяти. Как считает А. Ю. Карпиленко, воспоминания «о первой встрече с отцом <(13, 92–100)> и о приезде матери в пансион отражают развитие в душе Подростка двух амбивалентных тенденций соответственно: от любви к обиде, и от стыда к любви».¹ При всей бесспорности такого утверждения сделаем все же оговорку: наряду со стыдом как отправным пунктом нового знания о прошлом, Аркадий открывает для себя внимательное узнавание в памяти другого, о котором, делая записки, он учится думать как о становящемся.

Однако и в «Романе с кокаином» присутствует временной сдвиг между реальной сценой у гимназии, описанной в начале романа и «встречами» с матерью в снах-галлюцинациях Вадима. Уже в последней части «Мысли», после того, как Вадим рассказывает свою теорию «качелей», он видит сон, внутри которого помещен еще один сон: воображению героя предстают две смерти его матери. В первом сне герой видит свадьбу с Соней, на которую приходит его

¹ Карпиленко А. Ю. Роль детских воспоминаний в становлении сознания Аркадия Долгорукого в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» С. 27.

мать, столь же отвратительная ему, как и в открывающей роман сцене. Во сне она, поняв негодующий взгляд сына, садится поодаль и вдруг начинает «быстро», «жадно всасывая пищу», есть, внезапно открывая для героя свое отдельное от него существование. «Я вдруг почувствовал, что любовь ее ко мне — это только малая толика ее чувств, потому что помимо этой любви у нее, как у каждого человека, есть кишечник, артерии, кровь и половые органы, и что мать любит, не может не любить это свое физическое тело гораздо больше меня» (*Роман с кокаином*, 175). Словно бы в подтверждение этого мать героя выходит из-за стола, поскольку у нее «испортился желудок», а когда возвращается (и тут впервые «их взгляды любовно скрещиваются, друг друга зовут» (*Роман с кокаином*, 176)), штык военного стражника при дверях, не пускающего ее по приказу Вадима, «замечательно мягко входит в живот матери» (*Роман с кокаином*, 176). Проснувшись от этого кошмара и возненавидев себя, Вадим спешит к ней. Уже в родительском доме его посещает воспоминание о каком-то давнем дне, проведенном в этих стенах, но он не может вспомнить, «когда это случилось» (важное здесь нарушение памяти). Вадим долго описывает, как он входит в комнату матери, как ему кажется, что мать там, и как он обнаруживает ее повесившейся. И он вновь просыпается. «Я сидел за столом — пишет он, — в пальто и калошах, шею и ноги простудно ломило, фуражка лежала в сальной тарелке, а горло мое было наполнено комком горьких, невыплаканных слез» (*Роман с кокаином*, 182).

Последняя примыкающая к этой сцене главка, которая и завершает записки Вадима, построена по тому же принципу нарушения ожидания, как и начало романа. «Через час я уже поднимался по лестнице и как только увидел знакомую и милую дверь, так тотчас почувствовал радостный трепет» (*Роман с кокаином*, 183). Однако не к матери, дважды умершей в его галлюцинациях, пришел он, а к поставщику кокаина Хирге, о чем читатель узнает только к концу страницы.

Со сценой из «Подростка» связан не один, а два фрагмента романа Агеева. Аркадий после попытки поджечь дровяной склад видит сон о двух событиях в прошлом, в воспоминании о которых «теперь» с резкостью проявилась его

любовь к матери. Агеевский герой тоже видит сон, символически повторяющий экспозицию записок, однако «раскаянье» не приводит его ни к каким конкретным действиям, ни к какому переосмыслению.

Можно предположить, что именно «идея», предпосланная жизни, становится для Вадима решающими и не преодолеваемыми границами, категорически навязывая свою логику и не допуская свободных действий героя. Ходасевич отчасти был прав, когда говорил, что роман Агеева словно бы является доказательством «прописных истин», с той поправкой, что автор настойчиво показывает, кроме этого, как подобные «истины» захватывают сознание человека, не уступая в интенсивности воздействию кокаина. Фрагмент с визитом матери в пансион Тушара подготавливает Аркадия к «прозрению» (в этом функция данной сцены), у Агеева фрагмент существует как след в памяти, актуализация которого с железной необходимостью тянет за собой свою противоположность.¹

Свой роман Агеев создает в первой половине 1930-х годов, время действия романа: 1913–1919 годы. Ретроспективный авторский взгляд в чем-то может быть уподоблен художественной оптике Болдырева. Последний рисует бывшую гимназию, а теперь советскую трудовую школу 1918–1919 годов. Своих «мальчиков и девочек» Болдырев оставляет на пороге перемен, лишь чуть-чуть приоткрывая их будущее в заключительном абзаце. М. Леви (Агеев), бывший на пять лет старше Болдырева, также внушительную часть романа посвятивший

¹ А. А. Кобринский считает, что нельзя не заметить в романе «стилистической и сюжетной "назойливости", с помощью которой М. Агеев наращивает то, что было принято называть "достоевщиной"» (*Кобринский А. А. «Роман с кокаином» М. Агеева: На перекрестке традиций // Агеев М. Роман с кокаином. М., 2008. С. 332*). Таким, полагает Кобринский, можно считать эпизод с нянькой героя, которая решила отдать Вадиму свои накопленные деньги, чтобы отвести гнев героя от его матери. «А подавая мне эти деньги, нянька все шмыгала носом, и моргала глазами, и стыдилась показать свои счастливые, светлые, жертвенные слезы любви» (*Роман с кокаином*, 88). Этот явный штамп («счастливые, светлые, жертвенные слезы любви») Кобринский предлагает рассматривать как конкретную работу Агеева с разными традициями; осложнено должно быть и наше отношение к «жестокости» в романе и к «насилию» героя над матерью, в связи с чем Кобринский приводит в пример рассказ Хармса. «Думается, что текст М. Агеева — переходный от русской классической литературы, где еще царил пафос (как определенный тип отношения автора к тексту; противоположность иронии), — к авангарду и поставангарду, использующим подобные сюжетные и стилистические коллизии как систему отсылок к различным типам культур» (*Кобринский А. А. «Роман с кокаином» М. Агеева: На перекрестке традиций. С. 333*), — заключает ученый.

гимназии, раскрывает в своих героях-учениках истоки будущих людей, творящих вначале Первую мировую (Вадим в это время учится в гимназии, а затем на юридическом факультете), а затем революцию (Буркевиц становится одним из функционеров). «Качели», открытые как закон человеческой души, определяющие уже целый народ, приводят героя к метаисторическим выводам:

Это стремление взвить душевные качели в сторону человечности и неизменно вытекающий из него отлет в сторону Зверства, проходит чудесной и в то же время кровавой полосой сквозь всю историю человечества, и мы видим, что как раз те особенно темпераментные эпохи, которые выделяются исключительно сильными и осуществленными в действии взлетами в сторону Духа и Справедливости, кажутся нам особенно страшными в силу перемежающихся в них небывалых жестокостей и сатанинских злодейств (*Роман с кокаином*, 172–173).

Прав Л. Аннинский, прочитавший эту эскападу под знаком революции и тем самым объяснивший, почему вернувшийся в СССР М. Леви не мог бы и подумать обнародовать свое сочинение на родине. «Пока качели с ангелом и чертом качаются в душе отдельного человека, — пишет Аннинский, — это еще "лирика", но когда эти качели захватывают миллионы душ, — это уже "эпос"».¹

Возможно, вопреки «идее» своего героя, Агеев изображает историю нераскаявшегося Вадима именно для того, чтобы «расшатать» читательскую инерцию, диктующую искать в искусстве торжества справедливости, и тогда фрагмент из «Подростка» не в последнюю очередь выбирается полемически, с целью показать, что «человек 30-х годов» обнаруживает неспособность отыскать в себе спасительное воспоминание по модели героя Достоевского,² хоть и находится с ним в непосредственном литературном родстве.

¹ Аннинский Л. Роман без кокаина // Леви М. / Агеев М. Роман с кокаином. М., 1999. С. 14.

² Это не в последнюю очередь связано с тем, что эмигрантские авторы брали под подозрение важнейшие топосы русской литературы, дискредитируя не только детство, но и материнство. О последнем, в частности, свидетельствуют «Тело» и «Любовь к шестерым» Е. Бакуниной, «Повелительница» Берберовой. См.: *Рубинс М.* Русский Монпарнас. С. 255–271, 281–296.

Глава 3. Концепции памяти в прозе младшего поколения русской эмиграции (1920–1930 гг.): между рассеянностью и ожиданием.

В третьей главе нашего исследования мы сосредоточимся на двух авторах: В. Варшавском и Ю. Фельзене. Именно в их творчестве выразились две ключевые тенденции в художественном освещении памяти-воспоминания, которые в целом оказываются противопоставлены не только мнемоническим мотивам в прозе «старшего» поколения, но также функционированию образов памяти в произведениях Набокова и Газданова.

В прозе и Варшавского и Фельзена «сюжет воспоминания» (Б. Аверин) воплощается посредством воссоздаваемого напряжения между рассеянным «эмигрантского молодого человека» и ожиданием внезапного немотивированного прозрения. Однако Варшавский, пытаясь исследовать странные «припадки рассеянности», сталкивается с нарушениями собственной памяти, оставляющей в его сознание только след какого-то неразрешимого противоречия. Генезис «рассеянной» памяти Варшавского обнаруживает свои истоки в творчестве Достоевского и философии Бергсона.

В то время как Фельзен строит собственную концепцию творческой памяти, которая, согласуясь в наибольшей степени с художественными открытиями Пруста, оказывается полемически ориентирована на Набокова и раскрывает своеобразную форму аналитической памяти о настоящем, лишенную контекстуализации в вечности.

3.1. Генезис «рассеянной» памяти в прозе В. С. Варшавского 1920–1930-х годов (В. С. Варшавский, Ф. М. Достоевский, А. Бергсон).

В. С. Варшавский (1906–1978), один из главных представителей «младшего» поколения писателей-эмигрантов межвоенных десятилетий, автор книги «Незамеченное поколение» (1956), в своем творчестве центральное место уделяет проблематике памяти и воспоминания. Вспоминающий прошлое автобиографический герой Варшавского, от лица или с точки зрения которого

написаны все художественные произведения писателя, оказывается подвержен странного рода *припадкам рассеянности*, которые сам он связывает со смутным *ожиданием*. В романе «Ожидание» 1972 года, который планировалось назвать «Рассеянность», эти два мотива составляют идейный стержень, предмет рефлексии героя-рассказчика, а также концептуальную пару, посредством которой герой Варшавского фиксирует этапы своей жизни.

Припадки рассеянности находили на меня все чаще. Достигая наибольшего напряжения, моя тоска соединялась со странным мечтанием. Что-то вдруг происходило с моими восприятиями. Мне мерещилось, природа *смотрит* на меня с таким выражением, словно хочет открыть мне что-то, что непостижимо присутствует *по ту ее сторону*. Еще мгновение, и я все пойму, все мои недоумения рассеются, наступит небывалая, блаженная радость.

Но это мгновение никогда не наступало. Напрасно я старался удержать это чувство приближавшегося восхищения, взглянуться как оно зарождается в глубине моего сознания. Я ничего не находил. Только невыносимое чувство остановки жизни.¹

В сюжетно-композиционной структуре романа это сдвоенное противоречивое чувство впервые появляется со смертью брата героя-рассказчика Юры (к важности биографического подтекста этого события мы обратимся ниже), когда оба они подростками оказываются в изгнании, этот момент фиксирует также окончательный крах нерушимой для героя картины детства. Чувство рассеянности и ожидания в разное время осмысляются автором-повествователем и как причина его поразительной и сознаваемой бесчувственности, и как обещание обнаружения какой-то утерянной истины.

Вместе с тем, важно, что *ожидание* активным образом располагается героем не только, или даже не столько в будущем, сколько в прошлом, становясь, таким образом, в зависимость от способности удерживать прошедшее в памяти, герою постоянно изменяющей. Особой интенсивности коллизия памяти достигает в межвоенный период творчества Варшавского. Характерен рефрен в повести «Уединение и праздность» (1932): «Он хотел и не мог вспомнить какое-то забытое объяснение и вдруг с беспокойством подумал, что никакого объяснения не было» (*Уединение и праздность*, 56).

¹ Варшавский В. С. Ожидание. С. 62.

В произведениях Варшавского 1920–1930-х годов: рассказах «Шум шагов Франсуа Виллона» (1928) и «Из записок бесстыдного молодого человека» (1930), незаконченной повести «Уединение и праздность» (1932) и отрывке из незаконченной повести «Амстердам» (1938) — разыгрывается трагедия беспамятства, в котором пребывает объединяющий эти тексты альтер-эго писателя. Ставшие основой для послевоенной повести «Семь дней» (1950) и романа «Ожидание» (1972), межвоенные рассказы и повести Варшавского представляют также самостоятельный интерес как отдельные произведения, позволяющие судить о художественной динамике писателя. Эмигрантский хронотоп (Париж 1920–1930-х годов), сокращение дистанции между «я» действующим и «я» повествующим, ослабление фабулы, автобиографизм при нарочитом противопоставлении повседневной обыденности иллюминативному опыту — эти черты характеризуют перечисленные тексты Варшавского, которые они разделяют с произведениями Б. Поплавского, Г. Газданова, С. Шаршуна или В. Яновского. Из четырех произведений только повесть «Уединение и праздность» написана не от первого, а от третьего лица, однако и в ней повествование дано с точки зрения главного героя Вильгельма Гуськова, который наделен считываемыми автобиографическими чертами.

Исходной экзистенциальной ситуацией прозаических текстов Варшавского является переживание непреодолимой преграды между сновидческим и ирреальным миром героя и миром конкретного «другого». Варшавский в художественном и публицистическом творчестве для обозначения этого отчуждения использовал образ пчелы без улья,¹ пример средневекового поэта-

¹ Вероятно, образ «пчелы вне улья» Варшавский заимствует у Бергсона. В «Двух источниках морали и религии» (1932), особенно важном для Варшавского сочинении философа, Бергсон использует аналогичный образ для обозначения отпавшего от жизни общества человека: «Я уж не говорю о том, насколько интересно было бы глубже вникнуть в некоторые аномальные или болезненные состояния, содержащиеся среди членов общества, как среди пчел улья, невидимый анастомоз: вне улья пчела чахнет и погибает; изолированный от общества или не принимающий достаточного участия в его усилиях человек страдает, вероятно, от подобного заболевания, до сих пор очень мало изученного и называемого скукой» (Бергсон А. Два источника морали и религии. М., 1994. С. 112).

парии Франсуа Вийона, в оптике Варшавского — протоэмигранта,¹ или, наконец, Декарта. Не единожды упоминаемый в творчестве Варшавского отрывок из амстердамских писем Декарта используется в качестве эпиграфа к повести «Амстердам» (1938) и репрезентирует природу отчуждения героя: «Je vais me promener tous les jours parmi la confusion d'un grand peuple, et je n'y considère pas autrement les hommes que j'y vois que ferais les arbres (Я прогуливаюсь ежедневно среди толпы народа и рассматриваю людей, которых встречаю, не иначе, чем рассматривал бы деревья)».² Неспособность освободиться от автоматического восприятия другого человека как вещи оставляет героя-рассказчика во власти сомнамбулических видений, формируя ряд повторяющихся мотивов: отчуждения, страха, одиночества, смерти, памяти/беспамятства.

В первых двух рассказах трагедия памяти/беспамятства в общем виде сводится к неспособности героя вспомнить как о смертности другого, отдельного от него существа, так и о том, что другой обладает самостоятельным существованием.

В дебютном рассказе «Шум шагов Франсуа Виллона» Варшавский рисует героя-рассказчика, существующего в двух планах: реальном (университетский студент, живущий в Париже и мучающийся не до конца понятными даже самому себе страхами) и ирреальном (встречи с Франсуа Вийоном на границе современного Парижа и средневекового, которые маркируются рассказчиком как

¹ Выбор Вийона в качестве носителя эмигрантской точки зрения неслучаен. М. Рубинс объясняет возможность отождествления следующим образом: «невзгоды русского эмигранта проецируются на судьбу Вийона: оба они — неприкаянные, бездомные изгнанники, оба размышляют над иллюзорностью окружающего мира, оба переживают альтернативное состояние сознания» (Рубинс М. Русский Монпарнас. С. 126).

² Варшавский В.С. Амстердам. Отрывок из повести // Круг. 1938. № 3. С. 43. Любопытно, что Варшавский приводит реплику из письма с купюрой, освобождая эту фразу от биографического контекста и делая ее афористичной, родственной знаменитой цитате из «Крестовых сестер» А. М. Ремизова «человек человеку бревно». Целиком в письме Декарта фраза звучит так: «Je me vais promener tous les jours parmi la confusion d'un grand peuple, avec autant de liberté et de repos que vous sauriez faire dans vos allées; et je n'y considère pas autrement les hommes que j'y vois, que je ferois les arbres qui se rencontrent en vos forêts, ou les animaux qui y paissent... (Я прогуливаюсь ежедневно среди толпы народа, с такой же свободой и безмятежностью, что знакома вам на ваших аллеях; и я рассматриваю людей, которых встречаю, не иначе, чем рассматривал бы деревья, которые встречаются в ваших лесах, или животных, которые там пасутся)» (Descartes R. Oeuvres de Descartes. Vol. 6. Paris, 1824. P. 202).

единственно «настоящие»). После того, как герой слышит однажды «топот ног» Вийона за своей спиной, начинает формироваться фантастическое текстовое пространство, где Вийон наделяется чертами эмигрантского молодого человека, а сам герой начинает, особенно ближе к концу рассказа, сознавать самого себя Вийоном. «Мне кажется, что ему должно быть страшно. Что он не понимает, что мир существует, и поэтому ему страшно. Он идет по улицам и боится обернуться» (*ШШФВ*, 316); «И я знаю, что это мой, мой крик боли и страха <a не Вийона. — В. Д.> разобьется о низкие каменные своды» (*ШШФВ*, с. 320).

Герою кажется: то, что он «все время помнил о Виллоне» (*ШШФВ*, 317), спасало его от «настоящей» жизни, которая раскрывалась ему только как «мучительно-остроугольная геометричность мира» (*ШШФВ*, 317). И наметить преодоление «геометричности» в рассказе оказывается способна только смерть другого человека (тем не менее тоже проносящаяся в фантазии героя). Вийон мучительно вспоминает смерть королевского вербовщика, поскольку он, «в отличие от других людей и вещей в сознании Виллона, действительно был, действительно жил» (*ШШФВ*, 320). И, не являясь убийцей, поэт чувствует, как внутри него «раздирается огромная завеса какого-то неведомого, нарушенного закона» (*ШШФВ*, 320). Это простое переживание смертности (и оттого действительности) другого приходит к герою от Вийона, поэтому конец рассказа словно бы намекает на возможность вырваться из плена «я»: «Лицо Виллона искажено страхом и восторгом. Я не знаю более прекрасного лица...» (*ШШФВ*, 321). Потерянная память здесь опознается как память о смертности не-я.

В рассказе «Из записок бесстыдного молодого человека» мнемоническая перспектива, устанавливаемая уже первыми словами «я помню» (*ИзЗБМЧ*, 321)¹ не просто выведена на первый план, но представляет еще и предмет рефлексии героя. Герой-рассказчик, все тот же безымянный русский студент-эмигрант, страдает от чувства абсолютной недоступности внешнего мира внутреннему: любая попытка зафиксировать опыт восприятия в воспоминании всё более

¹ *Варшавский В. С.* Из записок бесстыдного молодого человека. Оптимистический рассказ // *Варшавский В. С.* Ожидание. С. 321. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: *ИзЗБМЧ*, с указанием страницы.

обнажает дробность, механистичность и геометричность мира. Герой пытается вести записи, чтобы выявить природу странной рассеянной тревоги, сопровождающей его действия, но заранее резюмирует невозможность этого: «...все равно я смогу вспомнить только мысли, слова и события, но не могу ни воскресить бывшего очарования, ни вновь пережить бывшие чувства и ощущения» (*ИзЗБМЧ*, 323). Детализированно восстановленные события — встреча и расставание с возлюбленной Марией, посещение лекции в университете — лишь подчеркивают процесс принципиальной фрагментации внешнего мира в восприятии героя, тенденцию мира к расщеплению и исчезновению. «И я не могу ничего вспомнить, сделать живым в настоящем. Даже вчерашний день уже забыт» (*ИзЗБМЧ*, 324). Множество воспоминаний в сознании героя, в том числе два ярко запечатленных события его детской жизни, остаются «размытыми» и неприсвоенными, словно бы они происходили с кем-то другим.

Красноречивы портреты людей: «На самом деле в тот день у Марии было лицо такое же непонятное, желтое и несуществующее <...> я подумал, что не могу любить Марию, так как в ней нет ничего необычайного и она такой же человек, как и я, то есть человек, который умирает, который сделан из такого же желтого тела» (*ИзЗБМЧ*, 323). Смертность Марии вызывает у героя «равнодушие и озлобление», ведь это нарушение «какой-то очень важной условности» (*ИзЗБМЧ*, 323), как и смерть королевского вербовщика в «Шуме шагов Франсуа Виллона». Однако здесь свидетельство о смертности не-я уже не способно вывести героя из сомнамбулического состояния к признанию реальности не-я, а напротив, руководит процессом превращения другого из фантазии в вещь: Мария перестала быть ему интересна.

Кубистическим, по справедливому замечанию М. Рубинс,¹ дроблением отмечены портреты профессора и студента. У профессора

толстые покатые плечи и красное лицо с белым клинышком бородки и орлиным носом, подпертое высоким и очень твердым воротничком. На эту голову одет огромный голый лоб, который кажется сделанным из выпуклого картона, покрытого розовой

¹ Рубинс М. Русский Монпарнас. С. 254.

маслянистой краской, и тускло блестит отраженным светом электрических ламп» (*ИзЗБМЧ*, 324).

Фрагментированный портрет, как видим, полностью свободен от всего подверженного смерти: он лишь бутафория живого человека. Саморазоблачающее портретирование студента, «выпуклый, сверкающий глаз которого» словно «не на грунте лица, а прямо в пустоте <...> кажется какой-то самостоятельной и прекрасной вещью, каким-то чудесным и огромным драгоценным камнем», вызывает у героя-рассказчика признание:

Я знаю, что в этом глазе сосредоточено что-то важное и большое, но не могу вспомнить, что же именно. Нужно сделать усилие, чтобы вспомнить о чем-то, в чем я таинственно соединен с этим студентом, и тогда, перестав быть только предметом моих чувственных восприятий, он станет человеком и будет постижим, но я не могу сделать этого усилия и чувствую печаль и тревогу (*ИзЗБМЧ*, 326).

Тайна, сокрытая в лице другого, есть тайна его отдельного от героя существования, предполагающая личную смерть. В рассказе *Варшавский* дарует своему «бесстыдному» герою только «литературный» выход из этого отчуждения: творческое сопереживание¹ при чтении книги М. Швоба «*Vies imaginaires*» словно бы возвращает герою сознание полноты прошлого, воскрешение событий памяти. После увлеченного чтения герой видит сон, в котором Мария предстает впервые как живой человек (и способный независимо от него умереть), и герой восклицает: «...меня любила живая женщина» (*ИзЗБМЧ*, 331). Теперь прошлое уже не кажется ему фрагментированным, но воскресшим в полноте времени, в полноте переживания. Для этого ему недостаточно признания смертности не-я, а необходимы уже отношения с живым человеком. В рассказе эти отношения – достояние лишь сна и фантазии, и, несмотря на то, что иллюминативный опыт в концепции «русского Монпарнаса» способен обладать наибольшей достоверностью, ирония в конце рассказа *Варшавского* разрушает действенность охватившего героя прозрения: ведь «все это продолжалось только одно

¹ О процессе актуализации мира другого при чтении книги М. Швоба в рассказе см.: *Сыроватко Л. В. Ф. М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции (1920–1940)*. С. 142–145.

мгновение» (*ИзЗБМЧ*, 332). Потому, вероятно, рассказ назван «оптимистическим»: это самоирония по отношению к очевидному, слишком литературному выходу из затопившего героя отчаянья.¹

Однако это мгновение интенсивного сознания жизни, с точки зрения поэтологии русского Монпарнаса, является вспышкой памяти о встрече с действительным событием жизни, разрушающим герметичность отдельной личности.

М. Рубинс указывает на прустовский и толстовский («История вчерашнего дня») след в рассказе:² простое перечисление фактов своей жизни не способно инициировать ее постижение, на это способна только произвольная встреча с жизнью, подготовленная творческой внутренней работой. Соположение имен Пруста и Толстого можно часто встретить в характеристике художественного своеобразия Варшавского, на важности этих двух имен настаивал А. Шмеман, когда писал о романе «Ожидание».³ Вместе с тем пронизательно указание Л. Сыроватко, предложившей прочтение рассказа Варшавского под знаком реминисценций из Достоевского и аллюзий на «Записки из подполья».⁴ На возможность этого указывает руководящая героем «внутренняя потребность» «припоминания и записывания», принцип нарративного устройства важных событий прошлого, объединяющая таких рассказчиков Достоевского, как Мечтатель из «Белых ночей», Ипполит Терентьев («Мое необходимое объяснение»), Аркадий Долгорукий и ростовщик из повести «Кроткая». Сыроватко, размышляя о генеалогии эмигрантского варианта литературы

¹ Л. В. Сыроватко предлагает следующее объяснение: «Однако "оптимистический" рассказ Варшавского заканчивается не этим описанием обретенной целостности мира, а новым поворотом, новым "вдруг" (композиция "Записок из подполья", когда следующий период выглядит как отрицание предыдущего): "всё это продолжалось только одно мгновение". Почему же рассказ назван "оптимистическим"? Возможно, потому, что из собственного опыта повествователь теперь знает: "всё, что я писал — неправда", настоящий мир, не мираж, есть; вина за его непостижение лежит не на мире, а на самом человеке» (*Сыроватко Л. В. Ф. М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции. С. 145*).

² Рубинс М. Русский Монпарнас. С. 252–255.

³ Шмеман А., прот. Ожидание: Памяти Владимира Сергеевича Варшавского // Шмеман А., прот. Собрание статей. 1947—1983. М., 2009. С. 871.

⁴ Сыроватко Л. В. Ф. М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции. С. 140–145.

«человеческого документа», сосредоточенной на драме субъективного воспоминания, перечисляет субъектов повествования Достоевского, чью нарративную манеру можно условно назвать «припоминание и записывание», и называет среди них и Аркадия Долгорукого, однако останавливает свой выбор на персонаже «Записок из подполья». Но «бесстыдный» герой Варшавского неслучайно назван «молодым», а его воспоминание неслучайно следует по пятам за недавним прошлым (без существенной для рассказчика «Записок из подполья» дистанции в 20 лет), свое литературное родство он обнаруживает прежде всего с подростком из одноименного романа Достоевского.

Аркадий Долгорукий желает писать записки, чтобы осмыслить еще раз факты, составившие историю его «первых шагов на жизненном поприще» (13, 5). Он придерживается антилитературной позиции, отрицая художественные «красоты», желая придерживаться фактов, «писать всю правду» (13, 36) (мотивы, перекликающиеся с антификциональной декларацией русского Монпарнаса). Детализируя фон, желая писать о других, подросток Достоевского предпринимает попытку преодолеть присущие ему мечтательное и подпольное самоуглубление (сравни с отрицанием русскими монпарнасцами логики «обобществления» в пользу «внутреннего человека»). Субъективная слепота Аркадия (неспособность увидеть реальную объективную картину взаимоотношений окружающих его людей, например, Версилова и Ахмаковой, князя Сережи и Лизы), проистекает из тенденциозности его портретирования: он пытается схематизировать и судить персонажей (структурно это можно сравнить с раздробленными портретами Варшавского). Постепенно усилие памяти размывает конкретные контуры других людей и возвращает им становление, что делает невозможным для Аркадия суд, но делает его способным узнавать «другого» в процессе становления. Путь Аркадия от «девятидневного беспамятства» между второй и третьей частями к пониманию связи памяти и письма («припоминание и записывание») способствует рождению художника и спасает героя Достоевского от решающего участия в преступлении. «Молодой человек» Варшавского, в межвоенные десятилетия, как и его автор, фактически «заточённый» в собственной молодости,

невырастающий эмигрантский «подросток» обнаруживал в подростке Достоевского, задержанного в переходном возрасте, своего экзистенциального и литературного предшественника. Варшавский ищет в своей избыточной откровенности не столько «полноты времени», сколько пробуждения памяти о реальности, в этой интенции он сближается с мнемоническими установками записок Аркадия. Кроме того, важно подчеркнуть, что, если Аркадий переживал свою «случайность» в рамках социальной реальности развала семьи, то Варшавский и его альтер-эго являются уже историческими подростками из «случайных семейств», не предполагающих родства («ни в каком мире и ни в каком месте»). А. Шмеман в «Дневниках» связывает с Варшавским три ключевых для генеалогии эмигрантского писателя имени: «Варшавский — это Толстой, "воспринявший" Достоевского (его "вертикаль") и Пруста (его "время", не космическое, как у Толстого, а антикосмическое, ибо — опыт умирания)».¹

Совсем другие отношения с категорией памяти складываются в художественном творчестве В. Набокова-Сирина: его память в перспективе абсолютно бескорыстна, с одной стороны, и нарочито личностна (автобиографична), с другой. Бескорыстность делает память Набокова настоящим искусством по воссозданию видимой и невидимой связи времен, личностность воспоминания плотно увязывает судьбу вспоминающего с миром вечности. У Варшавского, как и у других представителей «младшего» поколения эмиграции, память-воспоминание отражает временной опыт и призвана инициировать резкое пробуждение сознания в жизнь настоящего. Это наиболее проявлено в повести «Уединение и праздность» (1932).

Написанная от третьего лица, повесть выделяется среди произведений писателя, несмотря на то, что повествование строится в активном пересечении точки зрения протагониста и автора-повествователя. Варшавский начинает рассказ с детства героя, не ограничиваясь, как раньше, отдельным эпизодом, желая показать момент, когда именно «появился в сознании Вильгельма целый ряд ложных представлений о самом себе и о мире» (*Уединение и праздность*, 52).

¹ Шмеман А., прот. Дневники, 1973–1983. М., 2007. С. 425.

Само название повести является цитатой из «Скупого рыцаря» Пушкина: «Уединенье / И праздность губят молодых людей».¹ Этими словами в пушкинском произведении Герцог пытается убедить Барона назначить сыну содержанье, чтобы ввести его в свет и избавить от пагубных черт характера. Казалось бы, повесть Варшавского доказывает правдивость этой сентенции: именно два обозначенных в названии повести состояния и руководят «рассеянностью» и беспокойством героя. Вместе с тем, понятая в контексте полемики эмигрантских «отцов» и эмигрантских «сыновей», фраза, произнесенная в «маленькой трагедии» Герцогом, приобретает в тексте Варшавского двусмысленность: именно уединение и праздность способны вывести героя за пределы установленных «отцами» социальных клише. Выбранная в этой повести форма от третьего лица создает несколько уровней дистанцирования: дистанция между «я» и «другим», между «я» и миром, уже известные по первым двум рассказам, подчеркиваются дистанцированием автора-повествователя. С одной стороны, это позволяет в образе Вильгельма Гуськова обобщить судьбу поколенческого героя молодой эмигрантской литературы, проследить его уход во внутреннее «я» со стороны, с бесстрастной точки зрения автора, отчего трагедия молодого героя приобретает оттенок безысходности, каждая в перспективе «я» покаянная фраза приобретает в перспективе «он» характер безэмоциональной констатации. С другой стороны, здесь третьеличное повествование усиливает исповедальное начало: жалость и возможность оправдания исключаются из текста (отсутствие которых, строго говоря, и характеризует исповедь), смешение точек зрения создает впечатление, что герой сам пишет о себе в третьем лице, по отношению к себе же выступает в бесстрастной инстанции судьбы. Не желая ничего приукрасить, писатель предлагает избыточную внутреннюю причинность открывающейся ему трагедии героя. В. Хазан называет эту повествовательную манеру Варшавского «интроспективным нарративом»: «"подробность и документальность авторского

¹ Пушкин А.С. Скупой рыцарь // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 7. Драматические произведения. СПб., 2009. С. 117.

повествования о пережитом" приобретает у Варшавского собственно художественную презумпцию».¹ Стилистическая отстраненность не всегда позволяет понять, кому принадлежит разоблачающее слово: неясно, например, наличие и удельный вес несобственно-прямой речи в следующем отрывке:

Он сдавал экзамены, научился курить и пить водку и, чтобы окончательно быть принятым в общество мужчин, познакомился с дамой, про которую студенты говорили, что она «легко дает». Вильгельм не испытал особенного наслаждения, но зато было тщеславное удовлетворение, что он стал взрослым и таким же как все (*Уединение и праздность*, 54).

Отчужденность тона повествователя вызывает в памяти уже не страстного обличителя / кающегося Аркадия Долгорукого, но образ автора из «Исповеди» Толстого, «я» которого зачастую лишь формальный признак, изнутри подтачиваемый отказом от «я»:

Всякий раз, когда я пытался выказывать то, что составляло самые задушевные мои желания: то, что я хочу быть нравственно хорошим, я встречал презрение и насмешки; а как только я предавался гадким страстям, меня хвалили и поощряли. Честолюбие, властолюбие, корыстолюбие, любострастие, гордость, гнев, месть — всё это уважалось. Отдаваясь этим страстям, я становился похож на большого, и я чувствовал, что мною довольны.²

В повести Варшавского мы видим как бы чужим взглядом канву жизни героя: детство с родителями и гувернанткой в Москве, смутное ощущение высшей доброй справедливой правды, пришедшее из книг (желание быть Пьером Безуховым) и из снов, бегство в Константинополь, обучение в Праге, приобщение к «взрослой» жизни, переезд в Париж. Но внутренним сюжетом оказывается фиксируемые героем «усталость и нежелание участвовать в этой жизни <...> отсутствие определенных и ясных мыслей, невозможность двигаться по своему желанию и угнетающее сознание, что с ним ничего не происходит» (*Уединение и праздность*, 55). Зарождение своего «я» автор-повествователь, а за его спиной и герой, связывают с занятием онанизмом: «я» кристаллизуется в опыте

¹ Хазан В. Писатель «незамеченного поколения» (О прозе В.С. Варшавского) // Вторая проза. Таллин, 2004. С. 217.

² Толстой Л.Н. Исповедь (Вступление к ненапечатанному сочинению) // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 23. М., 1957. С. 4.

эротической самодостаточности, безысходном возвращении себе себя же. Появление «я» провоцирует приступы «рассеянного» беспамятства, которые настойчиво повторяются на всем протяжении повести. Их повторяющаяся структура ритмически организует повествование: «припадок рассеянности» героя обыкновенно бывает вызван знаками внешней реальности, упорное постоянство существования которых гнетет его. Он осознает необходимость вспомнить что-то. За каждым таким «припадком рассеянности» следует внезапное и горькое отрезвление, когда герой «как будто бы в первый раз» видит что-то вне себя: сидящего на козлах мужика в проезжающей мимо телеге, «желтую стену» костела или закат. Но стена, сколько бы он ни пытался взглянуть в нее, существует «где-то вовне, неподвижно и всегда равнодушно к нему» (*Уединение и праздность*, 56). А видение заката, отзывающееся в герое надеждой: «"Сейчас я все пойму"», быстро сменяется разочарованием «Но, странно, — он не мог вспомнить, что именно он хотел понять» (*Уединение и праздность*, 58). Россия и Константинополь, Прага и Париж, дачное место около Тулона: все эти локусы в повести не составляют в восприятии Вильгельма единого мира, вместе с тем, героя гнетет чувство упорного постоянства их существования. Вильгельм находит утешение во снах и мечтах, его поддерживает уверенность, что он, в отличие от других людей, не умрет.

Существенно, что уже в этом рассказе появляется ключевая концептуальная пара, важная для структуры героя Варшавского: взаимообращенность «рассеянной» памяти и ожидания:

Иногда ему казалось, что у него было предчувствие чего-то. Он ждал, что он вдруг все поймет, откроется какая-то необыкновенная радость, и он увидит, что эта тягостная оцепенелая жизнь была обманом и сном. Впрочем, потом он никогда не мог вспомнить, о чем он думал в эти странные мгновения ожидания (*Уединение и праздность*, 57).

Сам мир для героя опосредован образами окон или зеркал. Через окно Вильгельм наблюдает за мужиком на козлах; смотря на окно многоэтажного дома,

он придумывает жизнь других, существующих за рамами окна людей.¹ Решившись убедиться в реальном существовании жизни «других людей, о которой он читал в книгах» (*Уединение и праздность*, 58), герой отправляется на Монпарнас, однако и там он обнаруживает, что ловит свое отражение в зеркалах (мотив зеркала появляется дважды), и все словно пытаются поймать себя в «зеркалах» сознаний друг друга. Сцена монпарнасского вечера усугубляет чувство одиночества героя, «другой» для него становится функцией сознания, обращается в двойника. Это можно описать словами М. Бахтина, вводящего своеобразный комплекс «человек перед зеркалом» в исследованиях пространственной формы героя:

...наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво: так как у нас нет подхода к себе самому извне, то мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому, из другого пытаемся мы и здесь оживить и оформить себя; отсюда то своеобразное неестественное выражение нашего лица, которое мы видим в зеркале, какого у нас не бывает в жизни.²

Потому встречи с друзьями и знакомыми, описанию которых отдана большая часть повести, оставляют Вильгельма равнодушным, как бы он ни старался почувствовать к ним сострадание. «Условная и риторическая жалость. На самом деле он любил только себя. И это бессилие любить вызывало скуку, отвращение и желание умереть» (*Уединение и праздность*, 68).

Мир героя, установленный Варшавским, это мир чаемого и откладываемого события: ничто не оказывается для героя событием, но множится сама цепь ложных знаков предвосхищения: вид заката, вызывающего «радостный холод», сны, в которых герой наполнен ощущением радости от того, что вдруг всё поймет, всё это каждый раз оставляет в сознании героя только беспомыслие и смутное чувство, что есть нечто, что вспомнить необходимо. Его дневниковые записи, сделанные после ночи, проведенной на Монпарнасе, беспокойны,

¹ Взгляд на мир «из окна» характеризует, по Варшавскому, «беспокойных» героев А. Жида: *Варшавский В. С.* Несколько рассуждений об Андре Жиде и эмигрантском молодом человеке. С. 336.

² *Бахтин М.М.* <Автор и герой в эстетической деятельности>. С. 112.

отрывочны, а сон, последующий за попыткой письма, перетекает в кошмар, в ходе которого Вильгельм «заражается» от больной женщины смертью, у него на лбу появляется какое-то красное пятно, и он с беспокойством интересуется у врачей, можно ли это вылечить.

Разочарование и неуверенность в видимом мире подтверждается разочарованием в словах, которые обыкновенно используются для его описания. Все они порождают, как догадывается герой, только сомнамбулический зачарованный мир. Ближе к концу повести, когда Вильгельм пытается вообразить жизнь с людьми, которых он фантастически поместил за окном неведомой квартиры, он чувствует, что «получалась какая-то досадная ерунда» (*Уединение и праздность*, 74). Однако и отказаться от своей «рассеянности» герой не хочет и чувствует гибельность пути социализации: в придуманном им разговоре с неким «мужчиной в подтяжках», стилизованном под героя дореволюционного романа, Гуськов в ответ на настойчивый совет «заняться делом» боязливо отвечает: тогда «внутри меня погибнет» (*Уединение и праздность*, 75). Герой пытается предсказать возможные советы здравомыслящего, воображенного им персонажа: заняться делом, иметь живую жену, любить другого человека.

Однако очень скоро сам герой начинает чувствовать: то, что он полагал жизнью в «глубине» своего «я», было доступно ему только в детстве. «Или, как выкидыш зарытый, я еще не существовал», думает Вильгельм про свою жизнь. «И эти искаженные слова Иова, и стесненное, не могущее вздохнуть воздухом настоящей жизни сердце — были как томительный сон, когда человек хочет и не может кричать» (*Уединение и праздность*, 75). Обнадеживающий конец повести, обещающий, что Вильгельм встретил женщину, к которой испытал «неизъяснимую нежность», и в любви к которой смог преодолеть отчуждение, остаются за рамками повести, и заставляют подозревать, что это вновь, как и в рассказе «Из записок бесстыдного молодого человека», ирония или же неспособность Варшавского взяться за сюжет выхода из духовного «подполья». Потому что обещанного продолжения не последовало.

В «Уединении и праздности» Варшавский показывает своего героя извне, в его отношениях с отцом, друзьями, природой и самим собой. Не опосредованная интровертной уверенностью в себе героя, повесть с трагической безысходностью обнажает разрыв между сознанием героя и не подчиняющейся сознанию реальностью. Сами слова сопротивляются усилиям повествователя, фиксируются в своей недостаточности и неточности. «Припадки рассеянности» здесь в наибольшей степени оборачиваются «припадками реальности», характерную, по мнению Варшавского, черту прозы русских монпарнасцев.¹ Открываемая в «припадках» реальность возвращает героя снова и снова к переживанию недостаточности своего бегства в «я»: его память есть функция верности. Попытку разобраться в природе этой верности Варшавский предпринимает в повести «Амстердам» (1938): концентрируясь на детстве автобиографического героя, он желает уточнить и наивно описать событие раскола бывшего неразрывным и уверенным в собственном бессмертии детского сознания.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что мотив «рассеянной» памяти в межвоенный период творчества Варшавского оказывается связан напрямую с проблематикой «я» — «другой». «Рассеянность» служит герою смутным напоминанием о самостоятельном мире «другого». В этом значении «рассеянность» приобретает характер внутреннего укора, намека на потерянный целостный мир, отблеск которого видится герою в детстве, но ценностный смысл которого напрямую связан с будущим. «Рассеянная» память становится свидетельством о необходимости продолжать все более уточненные в творчестве Варшавского нарративные неудачи в попытке осмыслить это состояние. Память рассеивает внимание героя, постоянно указывая ему на существование мира вне него. Собственно, именно в этом ключе происходит впоследствии эволюция в творческом методе Варшавского: сподвигнутый опытом «странной войны» и конкретной правдой своего поступка, писатель находит выход к реальности действия, однако и в романе «Ожидание» Варшавский озабочен все теми же вопросами о нарушении связи между «я» и «другим», память о которых не

¹ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 168–171.

оставляет его герою возможности согласиться на общую судьбу. Примечательна сама необходимость для погруженного во внутреннюю жизнь эмигрантского молодого человека «вернуться в мир для действия, среди людей».¹ М. А. Васильева предлагает выделить в качестве ключевой в творчестве Варшавского проблему «своего места»: лишенные «своего места» и в экзистенциальном, и в историко-литературном смысле, поколенческий герой Варшавского, а за его спиной и автор, парадоксальным образом не расплываются в инертной силе отрицания, но изнутри своего внутреннего «я» пытаются утвердить «присутствие».² Собирающей силой этого процесса и будет для Варшавского творческое усилие памяти. Уместным здесь будет вспомнить, что «внутреннее путешествие» мечтательного и, во многом, злопамятного Аркадия Долгорукого заканчивается выходом к бытию других людей: сами его «записки» толкают его к выходу из образа мира, предопределенного собой.

С другой стороны, «рассеянная» память есть, в определенном смысле, сознательный метод феноменологического описания мира «я» и «другого» в творчестве Варшавского. Не находящий себя на поверхности социального взаимодействия, поколенческий герой Варшавского максимально ослабляет свое внимание к жизни, вследствие чего оказывается определенным образом выведен к длительности и памяти как интенциям внимательного узнавания, противопоставленным процессам механизации восприятия. В этом значении «рассеянная» память Варшавского будет близка к некоторым выводам почитаемого им Бергсона из книги «Материя и память» (1896), в рамках которой ослабление внимания к практической жизни понималась как возможность бескорыстного интуитивного познания реальности. Важность для Варшавского философии Бергсона сложно переоценить: цитаты из Бергсона, мотивы «Творческой эволюции» (1907) и, в особенности, «Двух источников морали и религии» (1932), эмигрантский писатель активно вводил в свою эссеистику и

¹ Там же. С. 188.

² *Васильева М.А.* Категория места в эмигрантском сознании: пример Владимира Варшавского // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 4 (157). С. 8–26.

художественную прозу, перепоручал опыт чтения Бергсона своему герою, включал размышления о французском философе в текст «Незамеченного поколения», даже рецензии на книги часто сопровождались скрытыми или явными аллюзиями на бергсоновские книги. В первую очередь, Варшавского привлекало, что Бергсон открывает спасительную возможность веры в деятельное преобразование мира, в размыкание границ «закрытого общества» посредством слияния христианства, демократии и механики; Бергсон, как потом и Тейяр де Шарден, внушали ему доверие уже потому, что не мирились с фактом смерти. Вместе с тем заслуживает отдельного внимания влияние на творчество Варшавского представления Бергсона о двух формах памяти: памяти-привычке (*mémoire-habitude*) и памяти-воспоминании (*mémoire pure ou mémoire-souvenir*). Первая, по представлению Бергсона, сплошь автоматизирована, является результатом приспособления сенсомоторной схемы к поступающим извне импульсам: эта память способна превратить в дурную повторяемость не только физиологические, но даже творческие процессы. Отсюда недоверие и Варшавского, и его героя к любым формам «обобществления», социальной жизни. Вторая память, память-воспоминание, есть творческое сохранение всех событий бытия как прибыльных и уникальных. Достичь этой второй памяти позволит, в первую очередь, метод интроспекции, посредством которой человек касается музыкальной глубины своего внутреннего «я», приобщается длительности (*durée*). Неповторимость каждого момента длительности, его уникальность и необратимость создают оригинальное в своей неповторимости «я», в каждый новый момент длительности — новое. Одно из определений длительности, которое дает философ — «совпадение нашего "я" с самим собой».¹

Это требует существенного напряжения воли. Бергсон описывает это так: «Резким усилием наша личность должна сжать саму себя, чтобы мы собрали ускользающее от нас прошлое и толкнули его, плотное и неделимое, в настоящее, которое оно создает, проникая в него. Моменты, когда мы до такой степени овладеваем собой, очень редки, они составляют одно целое с нашими подлинно

¹ Бергсон А. Творческая эволюция. С. 204.

свободными действиями».¹ Резкое усилие и есть своеобразная творческая память-сжатие. Варшавский догадывался, что одним из открытий русского Монпарнаса была осознанная необходимость на место общепринятой «реальности» поставить реальность нашего соприкосновения с глубиной жизни: «чем больше оно <сознание> углубляется, тем яснее предчувствует свою соединенность на самом дне с источником всей жизни».²

«Рассеянность» героя Варшавского есть не только и не столько его капитуляция перед жизнью, сколько до предела ослабленное внимание, находящееся в поиске предметов и людей, видение которых будет с минимальной степенью опосредовано какой-либо корыстью. Поиск «другого» ради него самого. Не является ли этот задержавшийся в действии герой Варшавского испытателем того решительного вызова, который бросает Бергсон в лекции «Восприятие изменчивости» (1911) привычке спекулировать?

Роль философии не заключается ли в том, — задается вопросом Бергсон — чтобы привести нас к более полному восприятию реальности путем известного перемещения внимания? Дело шло бы о том, чтобы отвратить наше внимание от той стороны вселенной, в которой мы заинтересованы практически, и повернуть его к тому, что практически ни к чему не служит <...> это воспитание внимания может состоять просто в том, чтобы снять с него наглазники, отучить его от тех ограничений, которые предъявляют ему требования жизни.³

Дополнительный философский смысл тогда сообщается высказыванию прот. А. Шмемана по поводу природы «рассеянности» героя Варшавского: «рассеянность эта — не от отсутствия чего-то в характере или сознании рассказчика: способности сосредоточиться, дисциплины, внимания и т. д. Нет, она от присутствия ожидания».⁴ Слишком большая ставка лежит на кону, чувствует герой Варшавского, чтобы можно было позволить себе сосредоточиться на внешней жизни.

¹ Там же.

² *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. С. 188.

³ *Бергсон А.* Восприятие изменчивости // Бергсон А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Вопросы философии и психологии. СПб., 1914. С. 13–14.

⁴ *Шмеман А.*, прот. Дневники. С. 824.

Обращенность «рассеянной» памяти к миру «других» имеет несколько предпосылок в творческом становлении Варшавского-писателя. Во-первых, вполне явственно влияние биографического контекста, смерти в 1923 году брата Варшавского Юры, который воспринимался писателем в прямом смысле как второе «я» (об этом пишет автобиографический герой романа «Ожидание», впоследствии это комментирует как экзистенциальный и творческий мотив писателя М. А. Васильева)¹. Поиск утерянного второго «я» занимает центральное место в творчестве Варшавского, становясь достоянием иллюминативных фигур его текстов: снов о внезапно обретаемой близости с умершими, мистических фантазий о Франсуа Вийоне, суггестивного опыта чтения других авторов, которые ставятся в позицию доверительных «других» для Варшавского.

Во-вторых, связь «рассеянной» памяти с «другим» вырастает из опыта портретирования поколения, которое Варшавский считал важнейшим достижением прозы молодых эмигрантских писателей. Нюансируя смысловые акценты во временном облике героя, писатель создает вариативные тексты, в которых постулат памятования о «другом» становится возможностью создать «неописуемое сообщество» помнящих, заряженных энергией полагаемого в будущем подвига. Феноменология человека 30-х годов есть попытка создать вненаходимое спасительное отношение к себе как к герою: в этом одновременно и утверждается, и переосмысливается пафос Бахтина. Бахтин пишет о том, что вненаходимость автора позволит «собрать *всего* героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить до *целого* теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны».² Но в творчестве Варшавского кругозоры автора и героя практически совпадают, что характерно для литературы человеческого документа. Тем не менее, существование интервала между ними, чаще всего выраженного в том, что Варшавский оставляет

¹ *Васильева М. А.* О Владимире Сергеевиче Варшавском. Биографический очерк // Варшавский В.С. Незамеченное поколение. М., 2010. С. 408–409; *Васильева М. А.* Категория места в эмигрантском сознании: пример Владимира Варшавского. С. 14.

² *Бахтин М. М.* <Автор и герой в эстетической деятельности>. С. 96.

принципиально не разрешенной трагедию своего альтер-эго и усугубляет ее — этот интервал и позволяет связать *рассеянность* и *ожидание*. Следуя за героем по лабиринту его внутреннего мира, Варшавский экспериментально подводит его к границам «я», напоминая о том, что сущность жизни за границами оказалась рассеяна, забыта.

3.2. Память-воспоминание в «неопрустианском» проекте Юрия Фельзена

3.2.1. «...в соединении любви, вдохновения и памяти»: К вопросу о художественном методе Юрия Фельзена

Николай Бернгардович Фрейденштерн (1894–1943), писавший под псевдонимом Юрий Фельзен, «едва ли не самый интересный из всех молодых прозаиков, появившихся в эмиграции»,¹ свое творчество погрузил в материю памяти и подчинил цели развертывания трех сообщающихся в его художественном сознании тем: любви, памяти и творчества. Сделав сознательную установку на стилистическую затрудненность, выраженную у него в усложненном синтаксисе, детализированном интонировании фраз, пренебрежении к фабуле и формальным приемам, Юрий Фельзен пытался добиться наиболее взвешенных и точных слов в передаче нюансов любовных перипетий своего автобиографического героя, которые, однако, не имели самодовлеющего значения, а служили строительными лесами для обращения к теме писательского становления героя-повествователя. Эти эстетические предпосылки создали Фельзену репутацию «трудного» и «скучного» писателя, «русского прустиянца», который «требуется от читателя напряженнейшего внимания»,² медленно творит литературу «поистине в поте лица»,³ но, ни в чем читателю не уступив,

¹ *Адамович Г.* «Числа». Книга четвертая // Последние новости. 1931. 13 февраля. № 3614. С. 5.

² *Ходасевич В.* Книги и люди: «Числа», № 6 // Возрождение. 1932. 7 июля. № 2592. С. 3.

³ *Адамович Г.* «Числа». Книга IX // Последние новости. 1933. 29 июня. № 4481. С. 4.

предлагает тем, кто набрался терпения и вместе с фельзенским героем проделал усложненный чувственный и интеллектуальный маршрут, обрадоваться тому, «что побывал в некоем заново созданном мире»,¹ «где действительность непрестанно подвергается той своеобразной переработке, переплавке, тому преобразению, которое специфично для искусства и наличием которого искусство прежде всего отличается от документа».² Обещая «меньше, чем дает», Фельзен «никогда не разочаровывает, если только внимательно в него вчитаться».³ Значимое согласие в отношении Фельзена главных литературных оппонентов, зачастую ни в чем друг с другом не согласных, Г. Адамовича и В. Ходасевича, выразительно на фоне положительных отзывов столь разных эмигрантских писателей и критиков, как С. Шаршун, В. Набоков-Сирин, П. Пильский, Ю. Терапиано или В. Вейдле⁴ и др. Фельзен, воспринимавшийся в ряду представителей «младшего» поколения эмиграции, конкретнее — «русского Монпарнаса» — с их установкой на документальность, антилитературность, автобиографичность, Фельзен, чьи «Письма о Лермонтове» приобрели статус манифеста о послевоенном поколении, ценился Ходасевичем и Набоковым-Сириним именно как художник, преодолевший или стремящийся преодолеть соблазн документальности. «Писатель с "необщим выражением" и внутренне честный»,⁵ Фельзен ориентировался в творчестве на М. Пруста, однако делал это не в силу моды, но в силу схожести художественного метода; творческая самостоятельность писателя при несомненном факте влияния отмечалась уже

¹ Ходасевич В. Книги и люди. «Современные записки», кн. 53 // Возрождение. 1933. 9 ноября. № 3082. С. 4.

² Ходасевич В. Книги и люди. «Круг», книга третья // Возрождение. 1938. 14 октября. № 4153. С. 9.

³ Адамович Г. «Круг» [№ 1] // Последние новости. 1936. 9 июля. № 5585. С. 3.

⁴ Шаршун С. Магический реализм. Числа. 1932. № 6. С. 229—231; Терапиано Ю. Ю. Фельзен. «Счастье» // Числа. 1933. № 7/8. С. 267—269; Пильский П. Новая книга «Современных записок» [№ 68] // Сегодня. 1939. 24 марта. № 83. С. 2; Сирин В. [Набоков В. В.] Литературный смотр. Свободный сборник. Париж, 1939 // Современные записки. 1940. № 70. С. 284. Вейдле В. Письмо Юрию Иваску (4 февраля 1977) // Amherst. Iurii Ivask Papers. Series 1. Box 6. Folder 65 (Цит. по: Ливак Л. «Роман с писателем» Юрия Фельзена // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М., 2012. С. 20—21).

⁵ Струве Г. Русская литература в изгнании. С. 202.

современниками Фельзена.¹ Л. Ливак, биограф и исследователь «русского прустиянца», попытался обрисовать контур значимых тем и мотивов Пруста,² которые Фельзен развивает в своих текстах, вместе с тем существуют мнения, согласно которым «фельзенское "прустианство" является иллюзией»,³ поскольку его метод в основе своей аналитический, исключая спонтанные ассоциации. Впрочем, этот вопрос важен для анализа творчества Фельзена 1930-х годов (аналогии с Прустом появляются в эмигрантской критике, начиная с рассказа «Две судьбы» 1928 года), когда Фельзен занят, в первую очередь, неопрустианским проектом. Нас же в данной статье интересует раннее творчество Фельзена, в котором его художественный метод только складывался. Это рассказы «Отражение» (1926), «Опыт» (1927), «Жертва» (1927), «Мечтатель» (1927), «Две судьбы» (1928). Также мы рассмотрим основные мотивы публицистики Фельзена 1920–1930-х годов: своеобразие позиции Фельзена в его глубокой оригинальности в отстаивании «апологии творчества» на фоне близости к эстетике и поэтике «русского Монпарнаса», литературе «человеческого документа», группе журнала «Числа», в рамках которых творчество как вымысел было дискредитировано и замещено декларированием литературно не обработанного свидетельства о себе.

Именно художественная позиция Пруста для Фельзена стала полновесным словом в отклонении самых разнообразных веяний 1920—1930-х годов: на фоне изменчивой моды Фельзен сохранял постоянство своего трезвого взгляда, настаивая на необходимости глубоко личного, внутреннего объединения стихии искусства и жизни, не превращенного в теоретические обобществленные постулаты, он неизбежно отказывался от форм постулируемого объединения. В докладе «Мы в Европе» (1936) Фельзен, фактически по всем пунктам отказываясь солидаризоваться с общими представлениями о современности, заявляет: «Для тех, кому недоступны религиозные и партийные верования, для них наиболее

¹ *Терапиано Ю.* Юрий Фельзен. Счастье. С. 268–269.

² *Livak L.* How It Was Done in Paris. P. 121–134.

³ *Rubins M.* Russian Montparnasse. P. 173.

приемлема именно прустовская апология творчества, с ее созданием жизни, потенциально-возможным в соединении любви, вдохновения и памяти».¹

Одним из ключевых пунктов в формировании творческой позиции Фельзена можно назвать интуицию разворачивающейся в поствоенном мире борьбы между автоматизацией всех сфер человеческой жизни и личным почином, вниманием, напряжением и трудом художника. Но если для В. Варшавского этот разрыв между коллективным и личным (бывший, в общем-то, одной из главных тем эмигрантского дискурса) требовал от художника встать на сторону личного для констатирующего свидетельства о внутреннем разладе,² и если Поплавского этот разрыв вел к усилению атмосферы гибели,³ то Фельзен ждал от художника скорее обратного: внешний разрыв должен стать причиной внутренней сосредоточенности для создания творческих организмов преобразования мира, в рамках этого преобразования разрыв, что важно, не может быть и не должен быть устранен: «упрямое творчество "вопреки" — единственный достойный отпор сопротивляющейся личности роботам и рабам»⁴. Фельзен неустанно подчеркивал важность внимательности и осторожности, с которой отдельная личность должна встречаться с главенствующими идеями и веяниями своей эпохи, потому что, по его мнению, власть ложного наиболее оказалась выражена в общих идеях. Общие, захватывающие массы идеи равно отрицаются Фельзеном в сфере политики (фашистские, коммунистические и нацистские симпатии, столь часто упоминаемый писателем «левый грех» Жида или Мальро), религии (религиозное возрождение Бернаноса или Мориака, новоградский христианский максимализм), искусстве (механизация приема у подражателей сюрреалистов, Джойса, в

¹ Фельзен Ю. Мы в Европе. С. 238.

² «Чтобы уйти от ужаса и мучения, испытываемых им на своей "социализированной", вдвинутой в людское общежитие поверхности, сознание героя эмигрантской литературы невольно обращается внутрь самого себя, в надежде там, на самом дне, найти желанную радость, утоляющую жажду "как источник воды, текущий в жизнь вечную"» (*Варшавский В.* О прозе «младших» эмигрантских писателей. С. 353).

³ См., к примеру, знаменитое «И конечно, для литературы, т. е. для жалости (т. е. для христианства), самое лучшее — это погибать. Христос агонизирует от начала и до конца мира. Поэтому атмосфера агонии — единственная приличная атмосфера на земле» (*Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции. С. 46).

⁴ Фельзен Ю. Личность и общество // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. С. 335.

советской орнаментальной прозе). Фельзен почувствовал, что современное и нарастающее равнодушие к свободе коренится в «глубоком соблазне» подчинения всему готовому, оправдываемому «любовью к системе и порядку»¹. Как к расхожим, требующим художественной перепроверки, стилистическим и языковым удачам писатель относился к большинству формальных приобретений: «на языковом эксперименте "романа с писателем" не отразились ни ритмическая проза Андрея Белого, ни зощенковский сказ, ни пильняковская стилизация, ни броские метафоры Бабея, Шкловского и Олеси».²

Но, в отличие от Набокова, быть может, наиболее непримиримого по отношению к общим убеждениям художника,³ предпочитающего существовать наособицу, Фельзен разделял, как подчеркивает биограф и исследователь его творчества Ливак, мифологию «новой болезни века»,⁴ разделял монпарнасскую убежденность в необходимости от громкой литературы обратиться к простому и честному, требовательному самоотчету. Однако писатель постепенно приходит к выводу, что сам по себе самоотчет представляет ограниченный интерес, реабилитация искусства возможна только на путях «художественности». В эмигрантской полемике о современной прозе, рассмотрение которой приводило к неутешительным выводам о «кризисе воображения» (К. Мочульский), «разложении личности» (Н. Бахтин), «умирании искусства» (В. Вейдле), позиция

¹ Фельзен Ю. Равнодушие к свободе // Там же. С. 246.

² Ливак Л. «Роман с писателем» Юрия Фельзена. С. 13.

³ См., например, отрывок из берлинского доклада В. Набокова-Сирина под названием «On Generalities» («Об обобщениях»): «Есть очень соблазнительный и очень вредный демон: демон обобщений. Мысль человеческую он пленяет тем, что всякое явление отмечает ярлычком, аккуратно складывает его рядом с другим, также тщательно завернутым и нумерованным явлением. Через него такая зыбкая область человеческого знания, как история, превращается в чистенькую контору, где в папках спят столько-то войн и столько-то революций — и с полным комфортом мы оглядываем минувшие века. Этот демон — любитель таких слов, как "идея", "теченье", "влиянье", "период", "эпоха". В кабинете историка демон этот сочетает, сводит к одному, задним числом явления, влияния, течения прошлых веков. Этот демон вносит с собой ужасающую тоску, — сознание — вполне ошибочное, впрочем, — что, как ни играй, как ни дерись человечество, оно следует по неумолимому маршруту. Этого демона нужно бояться. Он — обманщик» (*Набоков В. On Generalities // Звезда. 1999. № 4. С. 12*).

⁴ Об эстетической позиции Фельзена в контексте историко-литературных споров 1920—1930-х годов и о влиянии на писателя поствоенной мифологии «кризиса духа» и «новой болезни века» см.: Ливак Л. «Роман с писателем» Юрия Фельзена. С. 27–37.

Фельзена предполагала через отказ от искусства как клише возвращение понятия искусства как результата индивидуального писательского усилия.

В рассказе «Отражение» 1926 года, открывшем парижскую страницу творчества Фельзена, возникает ценное для понимания прозы писателя представление об «отраженной» жизни, то есть, следуя логике рассказа, не присвоенной в интроспективном усилии. Рассказ написан от первого лица, в форме записок молодой женщины, которая признает «потребность писать для ясности и во избежание соблазна разговаривать».¹ Уже в этом вводном определении причин письма — существенная черта прозы Фельзена: письмо ценно как внутренняя потребность, как, фактически, единственный способ выразительного понимания жизни. Но героиня, как признает сама, живет не своей жизнью, а «отраженной жизнью Иреночки»,² своей сестры, составляет компанию поклоннику Ирены эмигрантскому критику Володе и, в конце концов, выходит за него замуж, невыразительно констатируя, что они «далеки от любви».³ Письмо достигает лишь «ясности» поверхностной описательности. В жизни героини не состоялось ни любовного, ни творческого переживания именно по причине нежелания героини заходить далеко на пути осмысления происходящего.

Писатель-эмигрант призван избежать «отраженной» жизни, сохранить личность, которая единственно в эмиграции и могла, по мнению Фельзена, сохраниться.⁴ Размышляя в статье 1934 года о судьбе эмигрантской литературы, Фельзен, подобно Г. Адамовичу, В. Варшавскому или Б. Поплавскому, начинает с апофатического утверждения литературы, «наперекор всякому правдоподобию» существующей в состоянии гибели. Согласуясь с эстетикой «Чисел», Фельзен видит выход на пути «внутреннего опыта и внутреннего человека»,⁵ однако он совсем не принимает того факта, что в этом погружении вглубь себя художник

¹ Фельзен Ю. Отражение // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. С. 117.

² Там же. С. 119.

³ Там же. С. 120.

⁴ Фельзен Ю. Французская эмиграция и литература // Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. С. 181–185.

⁵ Фельзен Ю. О судьбе эмигрантской литературы // Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 222.

отказывается от реальности. Писатель и остается, не соблазненный общей логикой и общими идеями, единственным, кто от реальности не уклоняется, и в душевном напряжении косвенно воздействует на читателя: до такого художника «происшедшее доходит после интуитивно-личной проверки, после таинственного внутреннего взвешивания, и лишь его иррациональные выводы передаются читателю».¹ Фельзен не считает уместным и продуктивным противопоставление искусства и жизни, и не принимает «общий призыв к отказу от искусства, во имя какой-то жизни», но настаивает на необходимости «"совмещать" искусство и жизнь»². Писатель полагает свою задачу и свою ответственность как творческого человека не в том, чтобы отказаться от писательства и пойти «на баррикады» или записаться в «агенты пропаганды», а в том, чтобы стремиться усложнить искусство, сделать его соответствующим сложности нового человека, развивать их в романах «*au ralenti*» (противопоставленным джойсовскому «потoku сознания»)³, чтобы «медленная» сила и внимательность «постепенно передавались захваченному ими читателю, овладевали надолго, навсегда, вызывали упорное, напряженное "со-творчество"»⁴. Вера в продуктивность творческого читательского напряжения, которое в перспективе могло бы стать защитой от власти общих убеждений, отделяли Фельзена от эстетических тенденций «русского Монпарнаса». В докладе «Мы в Европе» (1936) Фельзен не соглашается ни с тем, что в современности наблюдается распад человеческой личности (писатель убежден: то, что кажется распадом, в действительности есть открывшийся беспредельный и требующий к себе внимания художника мир бессознательного), ни с необходимостью христианского возрождения для спасения культуры (Фельзен не может согласиться с синонимичностью культуры и христианства), ни с популистскими тенденциями в искусстве (ориентироваться не на массового читателя, а на элитарного предлагает Фельзен, полагая, что лишь сложная задача, объединяющая конкретного читателя и писателя, способна будет

¹ Там же.

² Там же. С. 224.

³ Об антинонимичности в творческом сознании Фельзена метода Пруста и Джойса см.: Фельзен Ю. О Прусте и Джойсе // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. С. 217–221.

⁴ Фельзен Ю. Мальро (Французские «тридцатые годы») // Там же. С. 229.

привести к подлинному взрослению современной личности). Именно в этом смысле Фельзен высказывает уверенность, что творческий человек не может быть на стороне победившего, но «должен быть предтечей того, что победит — в наше время готовиться к восстановлению свободы».¹

В рассказах «Опыт», «Жертва» и «Мечтатель» 1927 года Фельзен пробует разные модели письма и мотивационные схемы мобилизации писательского сознания, впоследствии используемые в его метазамысле. В рассказах выбрана форма перволичного повествования, от лица автобиографического героя. В первых двух используется форма записок, в третьем — письма.

В рассказе «Опыт» повествователь инициируется внешним образом: решается на единичную авантюру стать на один вечер спутником при некой богатой венгерке. Описывая свои нарциссические переживания (нехватка денег, восприятие своего образа в глазах других), рассказчик чаще всего пользуется отрывочными, небольшими предложениями, стенографически передающими суть происходящего: «Пьянею. Венгерка вернулась, грубо ко мне переменявшаяся. Внезапно внимание нашего столика обращено на маленькую, не молодую, прямо держащуюся женщину. У нее кухарочный вид и странно пристальные, мимо вас, глаза, сухие и упрямые. Что-то от юродивой».²

Однако рассказчик решает покинуть венгерку, воспользовавшись знакомством с русской парой и неким французом (и тот и другой мужчина представляются таксистами). В припадке благодушия герой предлагает пойти к нему в гости, имея официальную причину: вернуть одолженные деньги. Наутро он остается один, обнаруживает, что, несмотря на то, что одолженные сто франков у него накануне не приняли, но все остальные деньги, увидев, где рассказчик их прячет, украли. Пуант, указывающий на потерю денег (во многом, деньги — это сильнейшая у Фельзена связь с «реальным»), заставляет читателя думать, что единственное, что потратил рассказчик — это и были деньги. Опыт по испытанию своей впечатлительности, о котором думал рассказчик, не состоялся.

¹ Фельзен Ю. Разрозненные мысли // Там же. С. 256.

² Фельзен Ю. Опыт // Там же. С. 123.

В рассказе «Жертва» действие происходит во время Гражданской войны. Герой едет из Петербурга на юг с поручением, враждебным красным. Уже в этом рассказе можно заметить характерное впоследствии замедление повествования, за счет отображенного в тексте поиска верных оборотов. Герой рад своей поездке, потому что «утихала совестливая некрасивая грызня с собой, что ничего полезного не делаю, а во мне скучное русское свойство — потребность в душевном равновесии тем более острая, чем оно уязвимее».¹ Но в действительности герой ищет не внешней жертвы на ниве общественного дела, а жертвы любовной: он едет на юг к требовательной, придирчивой и капризной Вале Н. По дороге ему встречается другая, незнакомая женщина, которую он, «умилившись» собой, «спасает» от дозорных. Он решает овладеть ею, воспользовавшись чувством ее благодарности и ее беспомощностью, но в последний момент отступает. Между ними завязывается дружеская беседа, и герой начинает воспринимать их встречу как судьбоносную. Однако первая же встреча с прошлой пассией по приезду вытесняет из сознания героя память о встрече в поезде. «Если слабел, Валя сразу морщилась — она ко мне справедлива, но придирчива, и не прощает ошибок. По-прежнему для нее одной копил выигрышные выражения и часто наедине, как писатель без тетради, гнал мысли, боясь, что забуду, что они пропадут зря».²

Здесь впервые у Фельзена появляется важный мотив: письмо важно, поскольку посвящено женщине. Но роль возлюбленной для рассказчика едва ли не только в том, чтобы дать возможность творческой памяти задержаться, приостановиться на каких-то связанных с ней событиях.

Повторная встреча с женщиной из поезда оставляет героя равнодушным, воспринимающим всё, не связанное с Валею, как во сне. Но «воспоминание о бедном взгляде» (ср. воспоминание Версилова о «впалых щеках» Софьи Андреевны) незнакомки толкает героя к записи происшедшего. Не вырванный из «привычной колеи», герой чувствовал, что «во многом хотелось разобраться и

¹ Фельзен Ю. Жертва // Там же. С. 127.

² Там же. С. 133.

знал, что разберусь, но из-за приятного спокойствия, из-за Вали — позже».¹ Считая свой опыт с Валею трудным, он совершает эту «жертву» (выбор трудной любви), уже улавливая, что только непостоянство в любви даст ему возможность «разобраться». В этом рассказе угадывается протосюжет отношений Володи и Лели из трилогии Фельзена и ряда примыкающих к ней рассказов, однако здесь пока герой-рассказчик не выходит к психологическим и творческим обобщениям. В «Жертве» письмо инициируется не столько внешним ходом событий, сколько болезненным воспоминанием.

Рассказ «Мечтатель», в свою очередь, представляет уже исключительно монолог героя, адресованный женщине, которую прихотливая память героя вырвала из давнего прошлого не в силу любви, прошлой и настоящей, но в силу какого-то сложно выявляемого закона его памяти. Притом женщина не знает его, он же медленно восстанавливает все связанные с ней детали давних случайных встреч, желая напомнить о себе.

Вероятно, Вас искало и нашло то сложное неопределенное мое состояние, которое называется готовностью любить. Не будь Вас, оно бы направилось на другую. И после Вас подвернулась другая, и еще одна, и третья, и с ними уточнилась, возросла, может быть, исчерпалась беспорядочная душевная щедрость. Но Вас из-за дурной судьбы она еле коснулась, а с ними портилось, потому что могли быть Вы.²

Адресат исповедального письма, таким образом, фигурирует в некоторой степени как предлог, о чем герой не стесняется говорить. Но именно этот предлог инициирует внимательную работу героя со своим прошлым: воспоминания он противопоставляет творчеству, поскольку последнее склонно легкомысленно сочетать «бывшее и возможное».³ Посредством письма герой намеренно полагает цезуру внутри своего желания: он ждет сочувствия и ответа от адресата, но, вместе с тем не желает достигать своего желания, признаваясь «не люблю быть счастливее себя, изменять чему-то трудному, мне положенному».⁴ Трудность, о которой он говорит, метонимия писательской судьбы: в действительности, уже в

¹ Там же. С. 134.

² *Фельзен Ю.* Мечтатель // Там же. С. 136.

³ Там же. С. 139.

⁴ Там же. С. 140.

этом тексте рождается вариативный рассказчик Фельзена, которому нужна определенная судьба несчастного влюбленного, позволяющего зацепиться и удерживаться памятью в каком-либо событии прошлого, чтобы анатомировать свое сознание. «С собой справиться хватает воли, и все-таки не переброшу ее на внешнее, не постараюсь Вас увидеть, построить ту нашу неравную правильную идиллию»¹ — признается к концу письма герой, и тут же выражает надежду на ответ. Единственным источником вдохновения для «мечтателя» является впечатление, воспроизведенное в памяти.

Рассказ «Две судьбы» 1928 года, поворотный для творчества Фельзена и первое произведение писателя, вызвавшее интерес критики, во многом подводит итог его ранним опытам. Рассказ трехчастен. Сюжет его следующий: герой-повествователь в Париже отправляется на прием к малознакомым людям, где случайно оказывается дама, блиставшая до революции в Петербурге, Нина Павловна Р., которую герой, не зная лично, трепетно воссоздавал в своем воображении для часов мечтательной любви. Герой довольствуется разглядыванием реальной Нины Павловны, радуясь этой, предоставленной приемом, возможностью. Во второй части рассказчик отправляется отдохнуть в библиотечный зал отеля на Елисейских Полях. Там он случайно обнаруживает Нину Павловну, и случайно же узнает о том, что она хочет покончить с собой. Герой, радуясь неведению женщины, тактично проявляет свою «проницательность» и отговаривает ее совершать самоубийство, предложив свою дружбу. В третьей части герой признается, что разговор в библиотеке он выдумал, пожелав вмешаться, хотя бы в воображении, в судьбу Нины Павловны, к моменту, когда история рассказывается, уже отравившуюся. Краткий пересказ сюжета показывает нам, что Фельзен делает вымысел, вопреки автодокументальной установке, обязательным элементом рассказа, тем самым отходя от убеждения своего «мечтателя» о творчестве, как легкомысленном сочетании «бывшего и возможного». Память в этом рассказе уже не может существовать вне имманентного ей разрыва. Разрыва между поколениями (зачин рассказа), разрыва

¹ Там же. С. 143–144.

между петербургским прошлым и парижским настоящим, разрыва между воображением и реальностью. Потому рассказ и называется «Две судьбы». Начинается он словами:

У нас, теперешних людей, нет легкой, обыкновенной, связанной жизни, и прошлое наше расколото: сперва один воздух, потом другой — горше. Пускай старые еще окружены прежним, а у молодых оно вытеснено, забыто — им же спокойнее. Но мы, стареющие и начинающие стареть, мы совместили обе невероятные крайности, часто их сопоставляем и тогда готовы просто улыбнуться тому, до чего они в нас и живы и раздельны. Только это не поражает нас раздвоением и слабостью, скорее придает новую медленную силу — от всего охваченного, от самой возможности прежнее и новое головокружительно-наглядно охватить. И каждый раз, как в трезвые наши дни чудом ворвется что-то из того, счастливого, воздуха — воспоминание, случайно ожившее, или человек, давно не виденный — мы по-тяжелому вдохновеннее и сильнее.¹

Уже в приведенном зачине можно обнаружить переплетение важных тем и мотивов фельзенского творчества: жизнь современного русского в изгнании, расколотость его прошлого, проблематика сосуществующих поколений, находящихся в принципиально разных отношениях со своим прошлым, зависимость настоящего от памяти. Характерен и введенный здесь антагонизм, с одной стороны, ожидаемого повествователем «раздвоения» и «слабости» от расколотости жизни, с другой стороны, обретаемой именно за счет расколотости «медленной силы». Случайное воспоминание или случайная встреча с давно не виденным, как признается рассказчик, сделают его «по-тяжелому вдохновеннее и сильнее»: этим эпитетом подчеркивается двусмысленность приобретений в ситуации сопряжения двух судеб: тяжесть здесь является показателем испытанной реальности. Далее в рассказе становится ясно, какой смысл вкладывается в слова *вдохновение* и *сила*: вдохновение — от любви, сочиненной рассказчиком, и сила — от способности творчески проанализировать это вдохновение, после чего точно и последовательно перевести его эффект и последствия на язык слов. Спасительную для совести историю о помощи Нине Павловне рассказчик придумывает, пораженный своей действительной неспособностью отдать накопленное для воображаемой женщины — реальной.

¹ Фельзен Ю. Две судьбы // Там же. С. 145.

Неудача в отношении Нины Павловны осознается рассказчиком как удача в отношении себя:

У меня был случай связать, соединить что-то безнадежно распавшееся — он упущен, и вот я думаю: быть может, нашему поколению так именно и суждено — два времени, два воздуха, две судьбы, разрыв и трудность разрыва, и вдохновенный опыт от трудности. Тогда добиваться объединяющей исключительности и легкой, упрощенной, связанной жизни постыдно, и моя слепота, непонимание Нины Павловны, неумение помочь — перед ней огромная вина, а для себя жестокая удача.¹

Фельзен отстаивает творчество как чистую, и потому ответственную, вне зависимости от повседневности и злободневности, форму самопознания человека, как способ раскрыть тайну отношений между людьми. Даже в предвоенное время, в эссе «Прописи» 1939 года Фельзен доказывал, что ответственность художника в долгосрочном, наделенном «взрывной силой», созерцании, в отказе «бездействовать», и, вместе с тем, отказе от наивной ангажированности. От рассказа «Отражение» к рассказу «Две судьбы» Фельзен проделывает серьезный путь: психологические зарисовки сменяются аналитическими внутренними монологами, и, уже в «Двух судьбах», полноценным художественным произведением, выходящем на уровень не отдельных наблюдений, но законов. Главнейшим открытием писателя конца 1920-х годов стало понимание того, что его отдельное воспоминание, будучи даже предельно камерным, в действительности, способно вывести его на уровень ключевых обобщений, касающихся судьбы его поколения, эмигрантского сообщества и европейской литературы межвоенных десятилетий. Его художественный метод можно назвать методом «задержанной» памяти: память задержана в разрыве, продолжает прошлое в настоящем, полагается в ценностном будущем и связывается с идеей творческого обновления.

3.2.2. Литературный контекст повести Юрия Фельзена «Обман»

¹ Там же. С. 152.

Повесть Юрия Фельзена «Обман» – первое крупное прозаическое произведение писателя и первая реплика в «неопрустианском» замысле¹ – вышла в издательстве Я. Поволоцкого и К^о в серии «Библиотека современных писателей», в которой чуть ранее, в том же 1930 году, был выпущен роман Г. Газданова «Вечер у Клэр». Современники связывали два этих произведения, чему способствовали как время их появления, схожесть тематики и стилистики, так и манифестируемое ученичество у зарубежных авторов, прежде всего, М. Пруста, автора *magnum opus* нового типа романа-воспоминания.² В критических обзорах часто можно встретить имена Газданова и Фельзена, а также В. Набокова-Сирина, в контексте размышлений о творчестве молодых эмигрантских писателей, наиболее восприимчивых к западным влияниям.³ Они, однако, носили спорадический характер и не подразумевали уточнение историко-литературной обусловленности данной близости. Современные исследователи пытаются прояснить поэтологические и, отчасти, историко-литературные основания

¹ «Путем поступательного наращивания своих произведений в единое целое Фельзен намеревался создать психологический роман-эпопею о творческом созревании русского писателя-эмигранта по модели, предложенной Марселем Прустом» (*Ливак Л.* «Роман с писателем» Юрия Фельзена. С. 4).

² О влиянии М. Пруста на Фельзена впервые заговорили в связи с появлением рассказа «Две судьбы» 1928 года. При этом как в положительном (*Адамович Г.* Юрий Фельзен. «Две судьбы» // *Звено.* 1928. № 5. С. 247–248), так и отрицательном (*Слоним М.* Новый корабль // *Воля России.* 1929. № 1. С. 121) контекстах. Однако, как известно, Фельзен и сам охотно подтверждал важность для него художественного опыта М. Пруста и включал цитаты из его эпопеи и сам его образ как в художественное, так и в публицистическое творчество. Подробно о рецепции Пруста в русской эмиграции см.: *Таганов А. Н.* М. Пруст и русское зарубежье 1920–30-х годов // *Таганов А. Н.* Марсель Пруст в русском литературном сознании (1920–50-е годы). Иваново, 2003. С. 66–118. (О Фельзене: С. 102–114); *Morard A.* De l'émigré au déraciné. С. 181–193. Тема «Газданов и М. Пруст» кажется более неоднозначной. Сам Газданов отрицал, что читал Пруста, когда писал «Вечер у Клэр» (*Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. С. 105–106). *Л. Ливак*, опираясь на анализ синтаксиса, находит, что в дебютном романе Газданов только «заигрывает» с модным прустизмом, и противопоставляет ему Фельзена (*Livak L.* How It Was Done in Paris. P. 90–135). С. А. Кибальник практически все влияния, которые принято рассматривать в аспекте заимствований из Пруста, связывает с толстовской традицией, обыгрывание и продолжение которой и было основой литературного контекста «Вечера у Клэр» (*Кибальник С. А.* Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. С. 25–67).

³ *Оцун Н.* Гайто Газданов. Вечер у Клэр. Изд-во Я. Е. Поволоцкий и К^о. Париж. 1930 // *Числа.* 1930. № 1. С. 232; *Иванов Г. В.* Сириин. «Машенька», «Король, дама, валет». «Защита Лужина», «Возвращение Чорба» // *Числа.* 1930. № 1. С. 235; *Адамович Г.* «Числа». Книга четвертая // *Последние новости.* 1931. № 3614. С. 5. В. В. Вейдле к трем перечисленным именам прибавит также Н. Н. Берберову.

параллелей между творчеством Набокова-Сирина, Газданова и Фельзена. Ливак предлагает сопоставить с «Машенькой» (1926) Набокова-Сирина и «Вечером у Клэр» (1930) Газданова не романы Фельзена, а его поздний рассказ «Композиция» (1939). Именно на его примере, по мнению Ливака, можно увидеть, как Фельзен, обращаясь к традиционному сюжету (воспоминание первой юношеской любви), отказывается от идеализации и мифологизации прошлого, понимая, что «повседневная жизнь, которую так легко принять за реальность, есть не что иное как набор шаблонов, стереотипов и пошлых литературных сценариев».¹ Как полагает Ливак, «в отличие от романов своих коллег, Фельзен развенчивает юношескую идиллию как нечестную попытку эстетизации далеко не идеальной жизни».² Е. Н. Проскурина в статье, посвященной повествовательной технике Фельзена, напротив, предлагает сравнить дебютные произведения большой формы. Однако она рассматривает тексты Набокова-Сирина, Газданова и Фельзена скорее в типологическом аспекте, сопоставляя их с точки зрения разной темпоральной организации. И если набоковский герой, с точки зрения исследовательницы, воспринимает прошлое как действительность, воскрешает уходящее время, газдановский Николай Соседов находится во власти ушедшего прошлого, то про фельзенского рассказчика справедливым будет сказать, что он скован настоящим, и идею утраченного рая родины заменил утраченным раем «взаимной с Лелей Герд любви».³ В свою очередь, А. А. Крюков предлагает роман Набокова и повесть Фельзена прочитать под знаком двух различных

¹ Ливак Л. «Роман с писателем» Юрия Фельзена. С. 26.

² Там же.

³ Проскурина Е. Н. Повествовательное пространство прозы Ю. Фельзена // Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции. Томск, 2014. С. 285–287. Спорны, однако, некоторые высказывания исследовательницы. К примеру, Проскурина пишет, что, несмотря на то, что «внешние события повести укладываются в десять месяцев, <...> внутренние фрагментарно охватывают всю жизнь героя» (Там же. С. 280), однако этому сложно подобрать подтверждения (можно привести короткое замечание рассказчика о «воображаемом романе», придуманном в 16 лет, и отступление о пребывании героя в Бланвиле). Кроме того, подобное «растяжение» времени противоречит, как кажется, своеобразию метода Фельзена, для которого, в отличие от других авторов, обращение к памяти как раз предполагало минимальное задействование давнего прошлого (об этом ниже).

писательских стратегий, наметивших варианты развития литературы «младшего» поколения эмигрантов.¹

На наш взгляд, связь между тремя произведениями отнюдь не случайна и не может быть объяснена в рамках типологического подхода: в определенной степени, и роман Газданова,² и повесть Фельзена явились творческими откликами на роман Набокова-Сирина. Прежде всего, обращает внимание функция имени возлюбленной в трех этих произведениях: имя в сознании героев превращается в воображаемый конструкт. В романе «Машенька» Ганин случайно узнает о приезде своей юношеской любви и в течение шести дней (что отсылает, по замечанию А. А. Долинина, к мотиву сотворения мира)³ подготавливается к встрече, максимально полно воссоздавая их с Машенькой прошлое, которое и становится для героя единственно реальным, в то время как эмигрантское настоящее представляет только «тени⁴ его изгнаннического сна» (*Машенька*, 71).⁵ Имя «Машенька» исполнено для героя доступного только ему смысла и ассоциируется с подлинной реальностью. В романе «Вечер у Клэр» Николай

¹ Ценным следует признать замечание Крюкова, касающееся различия образов Машеньки и Лели: если первый генетически восходит к классическим героиням русской литературной традиции, то второй антиномически воплощает тип героини европейского романа: *Крюков А. А. К вопросу о творческом самоопределении младоэмигрантской литературы: «Обман» Ю. Фельзена и «Машенька» В. В. Набокова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2016. № 3. С. 131–136.*

² О внутренних взаимосвязях произведений Набокова и Газданова см.: *Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. С. 231–277. Там же см. и основную литературу по проблеме.*

³ *Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: первые романы // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. СПб., 2009. Т. 2. С. 15.*

⁴ Мотив тени, чрезвычайно важный в «Машеньке», организует сюжетно-композиционную структуру дебютного романа Набокова и задает принципиальную неоднозначность дихотомии «реальное – нереальное», положенной, по мнению Ю. И. Левина, в основу романа. «Теневой» квазиреальности берлинской жизни противопоставлена настоящая реальность воспоминания о Машеньке, которую, однако, проблематизирует «пробуждение» Ганина в конце романа, оставляющее и воспоминание о Машеньке в исчерпанной тени прошлого. См.: *Левин Ю. И. Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 360–364.*

⁵ *Набоков В. В. Машенька // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. СПб., 2009. Т. 2. С. 71. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: *Машенька*, с указанием номера страницы.*

Соседов, встретившись в Париже с героиней, наконец добивается близости,¹ вследствие чего чувствует, как ее образ, став достижимым, распадается, и его нужно будет воссоздавать заново для достижения новой мечты о Клэр: «...пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он опять станет в ином смысле столь же недостижимым для меня, сколь недостижимым было до сих пор это тело, эти волосы, эти светло-синие облака» (*Вечер у Клэр*, 47). Необходимость собрать распавшийся образ Клэр толкает героя к припоминанию своего прошлого, ценностным и композиционным центром которой и является для него встреча с Клэр. Ее именем окрашивается вся жизнь героя, все буквально превращается, как он сам описывает, в Клэр.² Как для Ганина, так и для Соседова социальный мир не является ничем другим как иллюзией. Ганину свойственны приступы «рассеянья воли»,³ Соседов признается в том, что в его жизни нет непосредственной связи между событием и реакцией и он, погруженный во внутреннее существование, склонен сравнивать это с

¹ Вспомним, что Ганин расстался с Машенькой, «так и не сумев ею овладеть (мотив, спародированный в истории детской любви героя "Лолиты" к прекрасной Аннабеле Ли)» (*Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: первые романы. С. 11*), и метонимическое движение героя от образа Машеньки к времени и пространству прошлого как бы делает ненужным осуществление физической близости. Герой романа Газданова, вследствие таинственного для него самого паралича воли не воспользовавшись еще до эмиграции возможностью сблизиться с Клэр в отсутствие ее мужа, наконец овладевает ею, встретившись через десять лет в Париже (ср. с девятью годами, отделяющие последнюю встречу Машеньки и Ганина от известия о приезде Машеньки в Берлин), и именно осуществленная любовная связь рассказчика с Клэр и провоцирует воспоминание. Векторы героев произведений Набокова-Сирина и Газданова в этом аспекте противоположны, хоть и направлены в сторону давнопрошедшего. Ср.: «ведь роман Газданова – это, в каком-то смысле роман о том, что было бы, если бы Ганин встретил Машеньку. Только Ганин переживает бурю воспоминаний в течение недели, а Соседов – за одну ночь вспоминает двадцать лет» (*Ухова Е. Ю. Значение памяти у Газданова и Набокова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 113*).

² «Я нес в себе бесконечное количество мыслей, ощущений и картин, которые я испытал и видел, – и не чувствовал их веса. А при мысли о Клэр тело мое наливалось расплавленным металлом, и все, о чем я продолжал думать, – идеи, воспоминания, книги, – все неизменно торопилось оставить свой обычный вид, и "Жизнь животных" Брема или умирающий орел – неизменно представлялись мне высокими коленями Клэр, ее кофточкой, сквозь которую были видны круглые томительные пятна, окружающие соски, ее глазами и лицом» (*Вечер у Клэр*, 97).

³ «На него нашло то, что он называл "рассеянье воли". Он сидел не шевелясь перед столом и не мог решить, что ему делать: переменить ли положение тела, встать ли, чтобы пойти вымыть руки, отворить ли окно, за которым пасмурный день уже переходил в сумерки... <...> А сил не было потому, что не было у него определенного желанья, и мученье было именно в том, что он тщетно искал желанья» (*Машенька*, 47).

припадками «утихающей, но неизлечимой болезни» (*Вечер у Клэр*, 49). Имена (фантастические образы) Машеньки и Клэр провоцируют и делегируют ретроспективное путешествие героев, выраженное в форме внутреннего созерцания. В повести Фельзена «Обман» мы видим несколько иную картину. В самом начале повести рассказчик получает письмо от берлинской знакомой Катерины Викторовны, в котором та уведомляет его о приезде своей племянницы Елены Владимировны Герд (рассказчик в своих записях нежно именует ее Леля), и просит позаботиться о ней в Париже. Герой «Обмана», почти ничего о Леле не зная, начинает воображать их совместную жизнь, погружаясь в неясную, полную изобретательности, фантазию, которую он позже обозначит именем «я и Леля». На шестой день он встречается ее на вокзале, что прямо указывает на связь с «Машенькой». Фактически, за пять дней, предшествовавших приезду Лели, рассказчик успевает вполне определенно наполнить образ Лели неким воображаемым содержанием. Он также успевает вспомнить свои берлинские разговоры с Катериной Викторовной о Леле: это воспоминание ему необходимо для уяснения неопределенного беспокойства в связи с ожидаемым приездом. Он делает усилие, чтобы его зафиксировать:

Попробую справиться со своей душевной ленью и эти причины назвать, объединить, вырвать из бессловесной спячки, в которую погружено всё с нами случившееся и вовремя не отмеченное – я достаточно в подобном припоминании упражняюсь, и у меня предчувствие (быть может, искусственное вызванное), что с Лелиным приездом начнется ярко-новое – и, значит, старое, особенно старое, с нею связанное, надо расчистить и привести в порядок. Я даже рад, что между неведомой, вот этой последней минутой – здесь, в комнате, в одиночестве – минутой еще слепой и только заклинающей Лелин приезд и между первой приветливой ее улыбкой – через пять дней – на вокзале будет исполнена вся та утомительная предпраздничная работа, которой цель, чтобы я себя приготовил к какой-то большой радости, приготовил не нравственно, а умственно – скорее сдача счетов, чем индусское обновляющее очищение (*Обман*, 53).

И если Ганин приводит в порядок прошлое, *связанное* с Машенькой, то герой повести Фельзена приводит в порядок *воображаемое* прошлое. Однако и в том и другом случае мы наблюдаем напряженное, мобилизующее героев ожидание приезда возлюбленной: Машенька прибывает в Берлин, Леля приезжает

из Берлина. Достаточно общую параллель подкрепляют детальные совпадения процесса ожидания. Во-первых, время ожидания: шесть дней у Набокова и пять дней у Фельзена. Мотиву сотворения мира в «Машеньке» соответствует мотив рождества в «Обмане»: действие первой части повести Фельзена охватывает промежуток с 7 по 21 декабря 192.. года, временной отрезок, предшествующий Рождеству и наступлению Нового года, что придает дополнительный смысл ожиданию рассказчика, который надеется, что с Лелей обретет новую жизнь.¹ Кроме того, приезд Машеньки и Лели предваряется телеграммой. В «Машеньке» Ганин становится свидетелем присланной Алферову телеграммы, в которой латиницей написано «Priedu subbotu 8 utra» (*Машенька*, 93), фельзенский рассказчик получает накануне приезда Лели: «встречайте десять утра» (*Обман*, 61). Ганин вспоминает о Машеньке, узнав ее на фотографиях, которые демонстрирует Алферов, фельзенский рассказчик также получает фотографию Лели, что подстегивает его воображение во время ожидания.² Отдельного

¹ Стоит заметить также, что для атеистически настроенного Фельзена, также как и для его рассказчиков, посюсторонняя материя любви заменила веру в потустороннее: «нам, людям без Бога и без веры, необходимо хоть что-нибудь осязательно-живое представить божественным, высоким, совершенным, и мы поневоле освящаем те редкие дни и часы любовной разделенности, о которых пишем и говорим, как люди верующие о часах молитвы» (*Обман*, 105).

² На важность фотографического снимка в «Машеньке» и «Обмане» указал и Крюков. Однако с точки зрения исследователя, герои Набокова-Сирина и Фельзена предпочитают фотографиям собственное воображение и не особенно интересуются запечатленным на фотографиях обликом своих возлюбленных. Однако Ганин специально желает пробраться в отсутствие Алферова к нему в комнату и рассмотреть фотографии Машеньки, ему «страшно было подумать, что его прошлое лежит в чужом столе» (*Машенька*, 81). В свою очередь, фельзенский рассказчик очень четко осознает, что его восхищенное ожидание Лели и даже построение ее образа отталкивались от знания физических данных героини, он вовсе не «отказывается на нее <фотографию – В. Д.> смотреть» (*Крюков А. А. К вопросу о творческом самоопределении младоэмигрантской литературы. С. 132*): «Я сперва не поверил громкому ее <Катерины Викторовны – В. Д.> восхищению, но были фотографии, письма, случайно приведенные слова – и то и другое привлекало меня больше, чем наивные похвалы старой полковницы» (*Обман*, 52). А. Яновский указывал на ряд возможных параллелей между «Машенькой» и романом Ф. М. Достоевского «Идиот», в том числе, в связи с мотивом разглядывания портрета (фотографии): *Яновский А. О романе Набокова «Машенька» // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 840–841.* Это справедливо и в отношении к повести Фельзена: рассказчик видит фотографию и, отталкиваясь от нее, придумывает образ Лели, влюбляется в нее еще до знакомства. По мнению Р. Ю. Данилевского, мотив влюбленности в портрет в романе Достоевского, в свою очередь, восходит к традиции классической и романтической немецкой драматургии: *Данилевский Р. Ю. Героиня романа «Идиот» и*

упоминания заслуживает еще одна параллель: и Ганин, и герой «Обмана» в шестнадцать лет, еще до первого любовного опыта, создали своего рода воображаемый роман, на который впоследствии наложилась память о Машеньке и о Леле. Герой Фельзена впервые упоминает о нем в связи с рефлексией о ведении записи, воображаемый роман сливается у него с маниакальной страстью к письму (*Обман*, 58–59), Ганин придумывает некий смутный женский образ, выздоравливая после тифа (*Машенька*, 58). И «Машенька», и «Обман» предполагают двойное прочтение значения слова «роман». В произведении Набокова эта двойственность задается уже эпиграфом из «Евгения Онегина», которым открывается роман «Машенька»: «...Вспомня прежних лет романы, / Вспомня прежнюю любовь...»: ¹

«Романы» здесь имеют двойной смысл: это любовные истории, но это и книги о любовных историях. Эпиграф приглашает читателя разделить воспоминание одновременно литературное и экзистенциальное. <...> Сюжет воспоминания оттесняет постоянно ожидаемое возобновление любовного сюжета – пока не вытесняет его за пределы книги и жизни,² — истолковывает смысл эпиграфа Б. В. Аверин.

В творчестве Фельзена (начиная с повести «Обман») двойственность слова «роман» подчеркивается самим повествователем: происходит своеобразная интерференция любовного романа с Лелей, «воображаемого романа», придуманного для уединенных мечтаний, будущего литературного романа и «романа с писателем» (так рассказчик Фельзена обозначает свой неослабевающий интерес к личности и творчеству М. Ю. Лермонтова).

Путь, который проходят герои Набокова, Газданова и Фельзена, от имени к воображаемому образу, вызывает в памяти прустовского Рассказчика, который, отталкиваясь от, говоря языком Пруста, «имени страны» (*le nom de pays*),

некоторые женские характеры в драматургии немецкого просвещения // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 162–178.

¹ Кажется неслучайным, что эпиграфом к «Вечеру у Клэр» Газданов выбирает цитату из того же «Евгения Онегина», из «Письма Татьяны к Онегину»: «Вся жизнь моя была залогом / Свиданья верного с тобой». Герой Газданова как бы помещает себя в прошлое, чтобы фантастическим образом двигаться в будущее, герой Набокова художественным усилием переносит прошлое в настоящее, дает ему права и пространство.

² Аверин Б. В. Дар Мнемозины. С. 7.

начинает наполнять конкретное имя абстрактными знаковыми комплексами, создавая «страну имени» (*le pays de nom*). Так происходит с образами Венеции, Флоренции, Пармы и выдуманного Бальбека, посетить которые так мечтает герой. Он догадывается однако, что имена поглотили живые образы.

Образы эти – рассуждает Марсель, – еще вот почему были неверны: в силу необходимости они были очень упрощены; то, к чему стремилось мое воображение и что мои чувства неполно и неохотно воспринимали из окружающего мира, я, конечно, укрывал под защитой имен; так как я зарядил имена своими мечтами, то имена, конечно, притягивали теперь мои желания; но имена не слишком емки.¹

Воображаемый Бальбек не соответствовал реальному, первый приезд в который описывается в романе «Под сенью девушек в цвету» (1919), а знакомство с герцогиней Германтской разрушает ее мифологизированный, сложившийся в сознании Рассказчика, образ. Уже в «Обретенном времени» Марсель догадывается противопоставить воображаемой стране имени – страну художника. М. Мамардашвили в контексте этой прустовской проблематики говорит о том, что наполнение образа иллюзиями («заблуждения встали на место истины»)² неизбежно до тех пор, пока не будет совершено собственного деяния, направленного навстречу образу.

В отношении Фельзена аналогия с принципами воображения прустовского Рассказчика кажется более обоснованной, поскольку в одной из сцен повести «Обман» реминисцируется одна из знаковых сцен из романа «Под сенью девушек в цвету», в которой как раз происходит своеобразная конкретизация обобщенных чувственных фантазий Марселя. Прустовский рассказчик, отдыхая на курорте Бальбек, знакомится там со «стайкой» девушек, образы которых приобретают в его воображении неотразимую соблазнительность. Он отправляется в ресторан в Ривбеле и там, сидя за портвейном, бросает на проходящих туда молодых женщин недвусмысленные взгляды, как бы проигрывая в голове с каждой, с кем встретился глазами, какую-либо любовную ситуацию.

¹ Пруст М. По направлению к Свану / Пер. с франц. Н. Любимова. СПб., 2013. С. 472.

² Мамардашвили М. Лекции о Прусте. (Психологическая топология пути). М., 1995. С. 96.

Подобно химическому заводу, поставляющему в большом количестве вещества, которые в природе встречаются случайно и крайне редко, ривбельский ресторан одновременно собирал под своей крышей больше женщин, в которых мне открывались возможности счастья, нежели случай сводил меня с ними в течение года на прогулках; вдобавок музыка, которую мы слушали, – аранжировки вальсов, немецких оперетт, кафешантанных песенок, все это было для меня внове, – тоже являла собою некий воздушный мир наслаждений, наслоившийся на тот, и еще сильнее опьяняющий <...> Я не был знаком ни с одной из женщин, которых встречал в Ривбеле, но они являлись составною частью моего опьянения, подобно тому как отражения являются составною частью зеркала, – вот отчего они были для меня в тысячу раз более желанны, чем становившаяся все бестелесное мадмуазель Симоне.¹

Ему достаточно чистого воображения, которое подстегивают легкомысленные ресторанные песни. Но после более близкого знакомства с Альбертиной, он впадает в исключительную зависимость только от нее. То же происходит и с фельзенским рассказчиком: еще до приезда Лели он отправляется в ресторан и под звуки романсов предается визуальному любовному фланерству. Он рассматривает женщин, чтобы

...не спеша среди них выбирать немногих особенно привлекательных – для переглядывания, для знакомства (конечно, едва ли вероятного), а главное для применения нежности, для воображаемых сердечных разговоров, которые с детских лет (правда, переменяв тон – без прежнего жаркого доверия) постоянно и тайно веду (*Обман*, 61).

Совпадение деталей в описании двух сцен подтверждаются логикой их включения в произведение: и в случае Фельзена, и в случае Пруста героини-рассказчики, еще не находящиеся во власти будущих своих пассий, как бы рассеивают любовное внимание, довольствуются потенциальным, или, словами рассказчика Фельзена, «воображаемым романом».²

Сближаясь в первой части повести с идеями Пруста, Фельзен полемически ориентирует ее на роман «Машенька», видимо, для того, чтобы

¹ Пруст М. Под сенью девушек в цвету / Пер. с франц. Н. Любимова. СПб., 2013. С. 418, 424.

² Именно в этом фрагменте, по мнению Е. Н. Проскуриной, особенно проявлен «намек на не встречу <рассказчика с Лелей – В. Д.> и последующую непредсказуемость сюжетного движения» (*Проскурина Е. Н. Повествовательное пространство прозы Ю. Фельзена*. С. 287), который появляется благодаря возможной аналогии с «Машенькой».

солидаризироваться с пониманием памяти у первого и размежеваться с функцией творческой памяти у второго.¹ Движение Ганина (как и Николая Соседова), ретроспективное, воспоминания касаются области еще дореволюционного прошлого. Фельзенский рассказчик, в свою очередь, увлечен непосредственной реальностью, он стремится к созданию ее моментального двойника. Не веря в то, что прошлое навсегда остается с человеком, герой «Обмана» пытается удержать в сознании (и на письме) одновременно действительное и воображаемое, притом не смешивая их. В этом смысле его творческая манера работы с памятью отличается и от прустовской. Леля не находится в прошлом, как Альбертина, Машенька или Клэр, она нужна герою постоянно, даже несмотря на то, что в конце повести рассказчик Фельзена понимает, что его обожествление любви в действительности обман, что она ни от чего не спасет.

Мне было бы стыдно перечитать, как я прежде любовь обожествлял – теперь, когда обнаруживаю, что по-наивному обманулся, что ничем не отличаюсь от тех «идейных» или верующих людей, над которыми раньше свысока (правда, немного им завидуя) посмеивался, – причем разочарование мое не в Леле, оказавшейся хуже, чем я представлял, и не в ее безответности, и не в том, что всякая любовь неустойчива, конечно и доступна какому-нибудь ничтожеству, вроде Бобки, а только в одном, вдруг остро и бесповоротно понятном: как всё нам известное, как вера и благородные саможертвенные воззрения, любовь – здесь, рядом, не по ту, а по эту сторону, в этом мире, и другого мира – несомненного и непроницаемого – нам не раскрывает и раскрыть не может (*Обман*, 172).

Набоковский Ганин занят, можно сказать, даже не воспоминанием, а забвением: с точностью воссоздав воображаемую Машеньку, он освобождается от нее, и сама она, реальная, больше его не интересует. Не доезжая до вокзала, куда должна утром прибыть героиня, Ганин решает покинуть Берлин.

¹ В литературный контекст повести «Обман» входит также роман А. Моруа «Превратности любви» (*Climats*, 1928), один из главных героев которого, Филипп Марсен, пытается максимально искренне описать свое неидеальное прошлое в развернутом письме к новой возлюбленной, что находит параллель в желании рассказчика Фельзена найти в будущем благосклонную читательницу, для которой «надо всё добросовестно приготовить» (*Обман*, 89). Цитату из романа Моруа приводит сам рассказчик, заметив, однако, что ее излишняя уместность доказывает отсутствие у героя своих слов: возможно, таким образом, Фельзен хотел избежать нежелательной аналогии.

Фельзенский рассказчик встречает Лелю на вокзале и погружается в мир нескончаемых любовных перипетий, эту действительность сопрягая с действительностью слова. «Мое стремление "писать" становится подобным страсти» (*Обман*, 85), – признается он еще в начале второй части. Письмо для него единственный способ говорить о самом для себя важном и единственный способ достичь точности. Ему свойственно графоманство в этимологическом смысле слова, что, как известно по воспоминаниям, характеризовало и самого Фельзена.¹ Страсть к письму вполне рассказчиком осознается, в повесть включено как автоописание самого процесса занесения слов на бумагу, так и нередкие попутные рассуждения о природе письма. Составляющие повесть Фельзена три части позволяют увидеть существенную для авторского замысла динамику во временном облике сюжетно-композиционной структуры. Всего повесть охватывает десять месяцев: с 7 декабря 192.. года по 15 октября следующего года. Однако они особым образом распределены по частям повести. В течение пятнадцати дней первой части рассказчик делает десять записей (при этом, первые девять следуют друг за другом, а последняя – на пятидневном расстоянии), в течение двадцати дней второй части – семь записей, в течение месяца в третьей части – всего пять записей (см. таблицу 1).

В поэтике Фельзена эта динамика демонстрирует важность для рассказчика поиска интервала, достаточного для того, чтобы, с одной стороны, яркость воспоминания сохранилась, с другой стороны, чтобы появилось пространство для любимых героем обобщений.

¹ «Писал он почти непрерывно, карандашом, на каких-то скомканных листках, которые он вынимал из кармана, писал в кафе, на улице, в метро, без устали перечеркивая, исправляя, сокращая, дополняя. В особенности, дополняя. Ему все казалось, что не все он сказал» (*Адамович Г.* Одиночество и свобода. С. 285); «Он обычно приходил на свидание в кафе первый и немедленно доставал из бокового кармана сложенные вдвое листки бумаги, покрытые ровным, мелким, разборчивым почерком: черновик. Где и когда он его писал, не знаю!.. Над этими строками, остро очиненным карандашом, он выводил все новые и новые слова» (*Яновский В.* Поля Елисейские. С. 81–82). Ср.: «После первого преодоления препятствий, надоедливых и у меня неизбежных (смятая, из кармана, бумага, недостаточно острый карандаш, сознание многих часов отрыва), я незаметно вовлекался в работу и часто не видел, как прибавляются к найденному, придуманному раньше иные счастливые находки» (*Обман*, с. 83).

| | | | | | | | | | | | |
|--|----|---|----|----|----|----|----|----|----|---|----|
| ПЕРВАЯ ЧАСТЬ: 15 дней / 10 записей 7 декабря 192... - 21 декабря 192... | | | | | | | | | | | |
| 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 21 | | |
| ВТОРАЯ ЧАСТЬ: 20 дней / 7 записей 17 июня - 7 июля | | | | | | | | | | | |
| 17 | 18 | | | | | 22 | 23 | 26 | | 5 | 7 |
| ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ: 31 день / 5 записей 15 сентября - 15 октября | | | | | | | | | | | |
| 15 | | | | 19 | 20 | | | | | 2 | 15 |

Таблица 1.

Подневная запись, понимает рассказчик, была важна на этапе ожидания Лели и первых с ней встреч, когда он старался записать каждое новое наблюдение, менял «первоначальную неуклюжую темноту на упорядоченно-ясную последовательность», отчего его впечатления становились сильнее, его работа придавала всему «живой, не призрачный смысл и обеспеченную длительность» (*Обман*, 83). Фельзенский рассказчик видит свою цель в дотошном восстановлении в памяти недавних событий: формально он пишет «дневник», однако каждая запись в его фикциональном дневнике освобождается от predetermined жанром случайности и фрагментарности. С каждой новой частью в повести Фельзена интервал между записями становится больше, записи обширнее, вместе с тем они касаются только того, что сохраняет для героя живость.

Несмотря на то что многие наблюдения фельзенского рассказчика в «Обмане» являются реминисценциями прустовских мыслей,¹ у Фельзена весьма неоднозначное отношение к процессу припоминания. Еще в начале повести герой признается, что занят припоминанием только в часы, свободные от столь важной для его письма «любви доброты и непрестанной ревности» (*Обман*, 52). Нечто может стать предметом воспоминания только когда «остатки тех чувств, того возвышения сохранились, беспокойная прежняя торопливость не мешает» (*Обман*, 52). Освобождаясь от власти общего, герой стягивает свое внимание к

¹ К примеру, противопоставление произвольного и непроизвольного воспоминания, приоритет случайных ассоциаций, важность любовного страдания как материала для творческого собирания своего «я», связь воспоминания и музыки и др.

миру потревоженной чувствительности (обида, ревность, напряженное ожидание – главные механизмы пробуждения сознания героя). Именно потому частое определение, которое использует Фельзен со словом память – душевная. В этом сказывается парадокс «русского прустиянца»: он не стремится возродить, вернуть прошлое, мало того, к концу повести он убеждается в невозможности этого; однако, вооружившись аналитической оптикой, опираясь на вспоминание недавних событий, герой создает второе, дополнительное измерение своей жизни. Он копит массу разнообразных мелочей: в обнаружении своих подлинных чувств и мыслей он видит единственное оружие против повторения. Внешний мир, включая мир дружбы, для него поверхностен, подвластен духовной лени,¹ в то время как

...во всех, нас задевающих, особенно любовных, отношениях есть, наряду с происходящим и переживаемым (даже самоубийственно-грустным), какая-то восхищающаяся собой, только что рожденная, упоительно-живая новизна, ради которой до легкомыслия просто и мучиться и умереть и которой нет и не найти в условностях дома Вильчевских, в Бобкиных гетрах, во всем и везде, откуда она изгнана поверхностными, скудно изобретенными, мертвящими повторениями (*Обман*, 90).

¹ Фельзен всегда сторонился любых общих тенденций, которые он обыкновенно сравнивал с «партийностью», в особенности, он избегал общих разговоров о духовности. Это сказалось и в его жизни: на собраниях Мережковских он предпочитал сидеть в кругу З. Гиппиус, где речь велась преимущественно о литературе (*Одоевцева И.* На берегах Сены. С. 595), Г. Адамович при первом знакомстве приятно удивился трезвости Фельзена, противопоставляя ее молодым русским парижанам, «еженедельно по воскресеньям, от пяти до семи, механически становившихся пророками и безумцами» (*Адамович Г.* Одиночество и свобода. С. 284). Во многом, потому столь близок Фельзену был именно М. Пруст, к личности и творчеству которого представители старшего, прежде всего, поколения, подходили с известной долей пристрастности, обвиняя в эскапическом эстетизме, в поверхностности, в излишнем нарциссизме, выраженном в концентрации повествования на собственном «я». Выразителен пример посвященного Прусту заседания Франко-русских студий, на котором Борис Вышеславцев прочитал целую отповедь Прусту: «Это срединная сфера, никогда не касающаяся границ души. Здесь вы никогда не столкнетесь ни с ничто, ни с вечностью, ни с судьбой. Это поверхность вещей, которая отражается на поверхности души» (*Le Studio Franco-Russe.* P. 170. Цит. по: *Токарев Д. В.* «Русская душа» и «esprit français». С. 463). Д. В. Токарев, исследующий взаимоналожение и отталкивание русского и французского этосов на заседаниях Студии, комментирует подход Вышеславцева: «Текст рассматривается им – вполне в духе русской критической традиции – не с точки зрения самого текста, а с точки зрения его педагогической и идеологической составляющей. Если Робер Оннер считает, что Пруст открыт трансцендентному, духовному, само наличие которого постулируется рассудком в качестве не подвластной ему реальности, то Вышеславцев отказывает Прусту в духовности» (*Токарев Д. В.* «Русская душа» и «esprit français»... С. 463)..

Несмотря на искреннюю вовлеченность в процесс припоминания, герой «Обмана» совсем не идеализирует способность человека к обретению утраченного времени, напротив, он полагает, что люди с неизбежностью искажают прошлое: «все поэтические и высокие люди, со свойственной им беспамятной напыщенной лживостью, невольно придумывают потом, когда уходит от них ощущение часов и минут, как бы вкус времени, которое они восстанавливают» (*Обман*, 160–161).

Придирчивая и вечно ускользающая Леля для героя становится своеобразной совестью, постоянно активизирующей в нем требовательность к себе. Потому он склонен считать, что возможно заменить «что-то, потустороннее и будто бы незаменимое, здешней, всепроникающей человеческой любовью» (*Там же*, 128). Подобно тому, как ускользает Леля, от рассказчика ускользает прошлое, и он становится одержим письмом:

Долго стесняемое вдохновение (вернее, тот неопределенный душевный двигатель, который нам дается чудом, из пустоты, но разрастается, безмерно растягивается от причин, совсем не случайных – от всего, нас кровно задевшего или с нами сроднившегося) – такая неповоротливая сила, после стараний и неудач, мною как бы пущена в ход и меня переводит в особое – напряженно-горячее, внимательное к мелочам, самое плодотворное и вконец изнемогающее – состояние, вдвойне беспокойное еще и от страха что-то навсегда упустить (*Обман*, 171).

Резюмирующий повесть разговор с Лелей, для рассказчика это холодный и расчетливый способ узнать подробности взаимоотношений Лели и Бобки, приводит героя к пониманию, что он наслаждается в действительности обманом. Однако «без обмана существовать нельзя», считает он,

...мы так устроены, чтобы никогда не выходить из тупика, и среди других постоянных, словно бы издевающихся над нами противоречий – потребность в обмане, хотя бы в неверной, произвольной догадке, точнее, в том странном душевном напряжении, которое только обманом и вызывается и от которого единственно идет самая заманчивая, самая необъяснимая наша деятельность – расталкивать глухую человеческую темноту, извлекая всё новые обрывки бесспорно познанного (*Обман*, 172).

Именно в этом «обмане» герой достигает особого душевного напряжения, которое подталкивает его к дотошной работе со словом, то есть создает

художника. В дальнейших своих рассказах и романах, которые продолжают повесть «Обман», Фельзен развивает философию любви, памяти и творчества, ключевым моментом которой является интенция удержать в некоем одновременном моментальном срезе две реальности. В создаваемом между этими двумя реальностями интервале и появляется фельзенский маньяк письма, с преувеличенным усердием и парадоксальным образом воссоздающий мир, никогда ранее не существовавший.

Заключение

Творчество писателей «младшего» поколения эмиграции первой волны в последние десятилетия все чаще становится предметом научного изучения, уже не кажутся преувеличением слова Ливака, что «"незамеченное поколение" действительно представляет одну из самых интересных, оригинальных и насыщенных страниц в истории русской литературы».¹ Издаются собрания сочинений А. Гингера, И. Чиннова, В. Яновского, Ю. Фельзена, в печати появляется сборник эмигрантских произведений И. Одоевцевой, выходит том В. Варшавского, в котором с полнотой представлена его проза, эссеистика и литературная критика. Вместе с тем по-прежнему в центре исследовательского внимания, за редкими исключениями, творчество Б. Поплавского и Г. Газданова, остальные писатели-младоземигранты обычно остаются не более чем выразительным фоном.

В нашей работе мы проанализировали ряд прозаических сочинений «младшего» поколения эмиграции в аспекте проблематики памяти и воспоминания. Прежде всего необходимо было рассмотреть, каким образом проявляется тенденция к продуцированию образов памяти-воспоминания на уровне поэтики. Притом мы старались учесть не только поэтологические особенности младоземигрантов, реконструированные на материале их прозы, но также и ключевые моменты их манифестационных высказываний, составляющих предмет нормативной поэтики. Мы сосредоточились прежде всего на жанре, повествовательной манере и структуре героя «молодой» эмигрантской литературы.

В жанрово-повествовательном плане тяготение к памяти-воспоминанию выразилось в создании оригинального варианта литературы «человеческого документа», в которой синтезировались антификциональные и фикциональные черты. Наряду с внятно проговариваемой в младоземигрантской публицистике апологией литературы «документа», концепция документирования существенно усложнилась (мы продемонстрировали это на материале эссеистики

¹ *Livak L. How It Was Done in Paris. P. 4.*

В. Варшавского и Б. Поплавского, малой прозы А. Гингера, Г. Газданова, и др. источниках). Память-воспоминание в прозе «молодых» писателей-эмигрантов делегировала освидетельствование реальности, которое должно было столкнуть героя-рассказчика с переживанием принципиально *не* ставшего времени. «Младшие» писатели-эмигранты стремились представить в своем творчестве воспоминание о «забытой» или «выдуманной» «подлинной» реальности, «человеческий документ» наделялся качествами выразителя мистического опыта. Чаще всего мистический опыт не предполагал мышление «с точки зрения вечности», напротив, именно феномены изменчивости, исчезновения, временности, жизни человека *во* времени составили основное содержание младоэмигрантского воспоминания, что усилило и во многом оформило экзистенциалистское и феноменологическое начало в их прозе. Отдельно мы также рассмотрели дневниковые записи Поплавского в аспекте проблематики времени и временности, в интерпретации которой поэт близко подходит к концепциям французского философа А. Бергсона.

Одна из характерных черт младоэмигрантской литературы — это выдвижение на первый план поэтики образа «молодого эмигрантского героя». В структуре героя смешивались индивидуальное и типологическое начало. С одной стороны, этот герой наделялся считываемыми автобиографическими чертами, с другой стороны, призван был репрезентировать целое поколение. Как в публицистике, так и в прозе выстраивалась мифология «молодого эмигрантского героя», нашедшая аналог в современной французской литературе, но полагающая свой исток в судьбе «всех "лишних людей" русского прошлого и всех "потерянных" поколений Европы и Америки».¹ Такое существенное расширение генетической истории героя предполагало его повышенную литературность. Главным в структуре младоэмигрантского героя было растождествление между социальным «я» и внутренним «я», что объясняло свойственные ему нарушения памяти, взаимоналожение воли автора и героя (герой вспоминает о себе как о другом), концентрацию на недавнем прошлом. Изобретался автобиографический

¹ *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 17.

герой, который будет способен рассказать о поразившем его событии памяти. Модель воспоминания характеризуется следующими чертами: 1) воспоминание оправдывается как «внутренняя потребность», 2) «необходимое» письмо наделяется способностью привести к будущему подвигу, 3) рассогласование времен ведет к переплетению мотивов рассеянности и ожидания, 4) внешнее событие определяется пересечением метафизического и любовного сюжетов, 5) внутреннее событие подразумевает осознание или противопоставление своей смертности и чужой смерти, переживание разрыва между «я» и «другим». Иллюстрируются вышеприведенные положения на отрывке из романа Ан. Алферова «Рождение героя» и др. источниках. Отдельно рассматривается категория «молодости», ставшая своеобразной идеологемой русского зарубежья и ключевой *формулой узнавания* героя и автора литературы «младшего» поколения. Ключевые контексты: «беспокойный и дезориентированный молодой человек» прозы послевоенной Европы; «подростки» Достоевского.

Художественную память русских писателей XX века зачастую помещают в контекст противостояния времени и вечности, и в этой дихотомии память художника интерпретируется с точки зрения ее способности связать временное с вечным и быть выразителем «анамнезиса о потерянном рае» (Л. Шестов). Память в прозе «младшего» поколения связана настоящим и проникнута им, кроме того, не предполагает априори существующего сакрального времени. Для памяти-воспоминания младоэмигрантов характерен насильственный разрыв с прошлым, воспоминание должно пробудить сознание к прерыванию инерции жизни. «Следы» прошлого — в том, что не перестает быть настоящим. Эти мнемонические мотивы восходят к прозе Достоевского, в которой прочно связаны форма воспоминания «на коротком приводе» (Д. С. Лихачев), эмоционально-волевое желание вспомнить, взаимозависимость воспоминания и письма («припоминания и записывания»), способность воспоминания привести к осознанию.

Анализ романа Достоевского «Подросток» с точки зрения реализованных в романе концепций памяти позволяет нам сказать, что именно категория памяти-

воспоминания конституирует текст «Подростка» на уровне сюжета, идеи и героя. «Идея» героя («ротшильдские миллионы») трансформируется в воспоминания, хранителем которых выступает Аркадий, и которые он «раздает» посредством «припоминания и записывания». В романе Достоевского тема памяти развивается диалогически в отношениях трех главных персонажей, которые являются носителями идеи памяти, между «побочным» сыном, членом «случайного семейства» Аркадием Долгоруким и двумя отцами, один из которых (Версиров) имеет огромное влияние на Подростка и составляет для него тайну («великая идея», которую ожидает Аркадий), другой же, Макар Долгорукий, не является носителем специфической идеи, но в самой своей страннической судьбе являет ключевые народные представления о «благообразии». Аркадий, тем не менее, открывает для себя собственный путь, связывая припоминание с письмом и с фактом перевоспитания, то есть обнаруживая нарративный характер самопознания, вызвавший интерес исследователей только в XX веке.

Мемуарно-автобиографическая проза эмиграции, а также художественные произведения, испытавшие на себе влияние мемуарного «бума» зарубежья, создавались под знаком тяготения к индивидуальной или коллективной памяти. Наиболее авторитетные формы присутствия памяти-воспоминания в русском зарубежье могут быть рассмотрены на фоне трех персонажных концепций памяти в романе Достоевского «Подросток»; они обозначены нами как 1) память-миф (предание о прошлом России), 2) память-долг (мессианская идея «русского европейца», идеолога «всемирного боления за всех»), 3) память-метонойя (изобретение мнемонических форм самопознания). Именно последняя в наибольшей степени соответствует творчеству младоэмигрантов и восходит к творческой манере Аркадия Долгорукого. Противопоставление индивидуальной и коллективной памяти рассматривается под знаком сложившихся к 1920-м годам концепций А. Бергсона и М. Хальбвакса. Бергсон последовательно развивал мысль о существовании наряду с сенсомоторным уровнем памяти чистых образов-воспоминаний, которые способны раскрыть творческому и пытливому сознанию его собственную свободу и являются незаменимыми исключительными

подвижными срезами жизни. Философ стремился освободить память от тотальной психофизиологической или прагматической обусловленности. Открытие памяти-воспоминания предполагало возможность исключить себя из потока инертного, predeterminedного социумом существования, а взаимообусловленность длительности (*durée*) и памяти делегировала появление в мире нового (реальное время). В свою очередь Хальбвакс, полемизируя с Бергсоном, утверждал, что каждая наша акция в отношении прошлого встраивается в актуальный социальный контекст и целиком им обуславливается. Воспоминания сохраняются постольку, поскольку сохраняются социальные рамки, их оформляющие (впоследствии это будет развито П. Нора в теории «мест памяти»). Эмигрантская тоска по прошлому, воплощенному в конкретном времени и пространстве породила то, что Варшавский называл экстерриториальной душой «старшего» поколения, и объяснялась социальным, коллективным уровнем памяти. В свою очередь «младшие» писатели, которые совсем неслучайно в отношении Бергсона заявили себя внимательными читателями и интерпретаторами (Л. Кельберин, В. Варшавский, Б. Поплавский, Н. Татищев, В. Яновский и др.), стремились освободить собственное существование от детерминации коллективными представлениями о прошлом и пытались установить личностные отношения с памятью. Постигание изменяющегося во времени «я» и нарративное оформление воспоминания, способного стать демаркационной линией не между прошлым и настоящим, а между тем, что «было» (настоящее, социальная обусловленность) и тем, что «есть» (прошлое, внутренняя обусловленность), стало важными задачами литературы «младшего» поколения эмиграции.

Исследование того, как представители «младшего» поколения эмиграции воспринимали личность и творчество Достоевского, позволяет сказать, что в отличие от «старших» писателей-эмигрантов русские монпарнасцы ставили вопросы эстетического порядка выше вопросов идеологического и стремились «испытать» Достоевского своей собственной творческой жизнью. В младоэмигрантский дискурс переходили устойчивые формулы, связанные с творчеством Достоевского: 1) «русские мальчики», 2) «подполье»,

3) «мечтательство», которые специфическим образом переносились в сферу характеристики «молодого эмигрантского человека». Непосредственно к роману «Подросток» отсылает литературная критика и эссеистика Г. Адамовича, который часто упоминает эпизод визита матери Аркадия в пансион Тушара как одну из величайших сцен мировой литературы, а также ряд художественных произведений литературы «младшего» поколения («Мальчики и девочки» И. Болдырева, «Роман с кокаином» М. Агеева, «Кривой» Н. Татищева, «Повелительница» Н. Берберовой, «Полет» Г. Газданова). Вместе с тем в отношении большинства младоэмигрантских текстов справедливо утверждение, что они разделяют следующие черты, восходящие к поэтике «Подростка»: синтезирование в «эмигрантском молодом человеке» черт мечтателя и подпольного парадоксалиста, изобретение подросткового нарратива, связь «припоминания» и «записывания», мотивы «случайного семейства», ложного учительства, двойственное отношение героя к женщине (любовь-ненависть, власть-подчинение) и др. Также и антилитературная поэтика авторов журнала «Числа», характеристика которой была предложена в первой главе, в ключевых моментах совпадает с эстетическими предпосылками создания романа «Подросток», которые мы реконструируем, опираясь на подготовительные материалы к роману.

Сопоставительный анализ романов «Фальшивомонетки» А. Жида и «Подросток» Достоевского показывает нам, как функционирует в тексте герой-подросток на уровне жанра, нарратива и идеи, и на каких основаниях можно говорить о превращении исторически обусловленного концепта «случайное семейство» в метафизическое требование «случайности» как способа избежать социальной предопределенности и выйти к реальности становления. Анализ одной из ключевых поколенческих статей младоэмигрантов («Несколько рассуждений об Андрэ Жиде и молодом эмигрантском человеке») позволяет увидеть, как сопоставление героев Жида и героев прозы «младших» писателей-эмигрантов встает в зависимость от интерпретации Жидом творчества Достоевского.

Повесть «Мальчики и девочки» И. Болдырева и «Роман с кокаином» М. Агеева, генетически восходящие к жанру гимназической повести, рассматриваются с точки зрения построения образа героя-подростка и анализа временного облика героя, в связи с творчеством Достоевского. В повести Болдырева создается портрет подростка, который, с одной стороны, фиксирует читательское внимание на вневременном характере юности, с другой стороны, отражает переломное время после революции, для которого сознание подростка оказывается как бы лакмусовой бумажкой. Эти особенности позволяют рассмотреть историю о первом поколении детей советской трудовой школы как прелюдию будущей трагедии эмигрантских «сыновей», представителей «русского Монпарнаса», переживающих глубокий разрыв исторического наследования и чувствующих необходимость зафиксировать последствия этого разрыва. В свою очередь, Агеев сознательно, как показывает наш анализ, полемизирует в романе с «Подростком» Достоевского. Агеев изображает историю нераскаявшегося Вадима Масленникова именно для того, чтобы «расшатать» читательскую инерцию, диктующую искать в искусстве торжество справедливости, и тогда фрагмент из «Подростка» не в последнюю очередь выбирается полемически, с целью показать, что «человек 30-х годов» обнаруживает неспособность отыскать в себе спасительное воспоминание по модели героя Достоевского, хоть и находится с ним в непосредственном литературном родстве.

Наконец, в заключительной главе мы рассмотрели две ключевые мнемонические концепции, выраженные в творчестве В. Варшавского и Ю. Фельзена.

В художественной прозе В. С. Варшавского 1920–1930-х годов в качестве конструктивного центра творческого метода выступает особая концепция памяти. На материале трех ранних произведений Варшавского («Шум шагов Франсуа Виллона», «Из записок бесстыдного молодого человека», «Уединение и праздность») можно проследить развитие мотива «рассеянной» памяти, раскрываемого в оппозиции я — другой и утверждаемого в форме нарративного описания «рассеянного» я. Мотив «рассеянной» памяти в прозе Варшавского,

имея непосредственный историко-литературный контекст, во многом наследует формам памяти-воспоминания в романе Ф. М. Достоевского «Подросток». С другой стороны, философским основанием для осмысления памяти в прозе и публицистике Варшавского является философия А. Бергсона. Нюансируя смысловые акценты во временном облике героя (представителя «младшего» поколения эмиграции), Варшавский создает вариативные тексты, в которых постулат памятования о «другом» становится возможностью организовать сообщество помнящих, заряженных энергией будущего подвига. «Рассеянность» служит герою смутным напоминанием о самостоятельном мире «другого». Она есть не только и не столько его капитуляция перед жизнью, сколько до предела ослабленное внимание, находящееся в поиске предметов и людей, видение которых будет с минимальной степенью опосредовано какой-либо корыстью. Феноменология «человека 30-х годов» есть попытка создать вненаходимое спасительное отношение к себе как к герою: в этом одновременно и утверждается, и переосмысливается пафос Бахтина. В творчестве Варшавского кругозоры автора и героя практически совпадают, что характерно для младоэмигрантской прозы. Тем не менее, существование интервала между ними, чаще всего выраженного в том, что Варшавский оставляет принципиально не разрешенной трагедию своего альтер-эго и усугубляет ее — этот интервал и позволяет связать *рассеянность* и *ожидание*. Следуя за героем по лабиринту его внутреннего мира, Варшавский экспериментально подводит его к границам «я», напоминая о том, что сущность жизни за границами оказалась рассеяна, забыта.

В свою очередь, анализ раннего творчества Юрия Фельзена 1926–1928 годов и его публицистики показывает, что автор, связанный с группой журнала «Числа» и сформировавшийся под влиянием антилитературно ориентированной поэтики «русского Монпарнаса», создает оригинальную концепцию творческого обновления, в основании которой лежит взаимодействие тем любви, памяти и письма. На материале рассказов Фельзена второй половины 1920-х годов («Отражение», «Опыт», «Жертва», «Мечтатель», «Две судьбы») анализируется динамика становления художественного метода писателя. Главнейшим

открытием Фельзена конца 1920-х годов стало понимание того, что его отдельное воспоминание, будучи даже предельно камерным, в действительности способно вывести его на уровень ключевых обобщений, касающихся судьбы его поколения, эмигрантского сообщества и европейской литературы межвоенных десятилетий. Его художественный метод можно назвать методом «задержанной» памяти: память задержана в разрыве, продолжает прошлое в настоящем, полагается в ценностном будущем и связывается с идеей творческого обновления. Доказывается, что повесть Фельзена «Обман» (1930) полемически ориентирована на роман В. Набокова-Сирина «Машенька» и обнаруживает типологическую близость с романом Г. Газданова «Вечер у Клэр». Три произведения объединяет перенос художественного внимания с внешней событийной канвы на внутренний монолог, выдвижение воспоминания как темы и творческого метода, любовная интрига как метонимия истории писательского становления. Отдельного упоминания заслуживает функция имени возлюбленной в трех прозаических текстах: отношения главных героев с образами Машеньки, Клэр и Лели протекают, преимущественно, на территории воображаемого героев, в каждом из сюжетов совершается своеобразное путешествие из «имени страны» в «страну имени» (понятия М. Пруста). Существенное отличие фельзенского текста заключается в том, что герой повести «Обман» восстанавливает непосредственное прошлое, ведя дневниковые записи. Суть его творческой работы заключается не столько в восстановлении прошлого, сколько в создании дополнительного измерения только что пережитого, он захвачен идеей границы между реальным и воображаемым и желает соединить две судьбы в творческом напряжении, для которого любовный обман — необходимый элемент. В сюжетно-композиционной структуре повести Фельзена проявлена тенденция к постепенному снижению частоты записей: в первой части за 15 дней сделано 10 записей, во второй части за 20 дней сделано 7 записей, в третьей части за 31 день сделано 5 записей. Движением к «воображаемому роману», к своему писательскому замыслу отмечены значимые перемены в организации дневниковых записей. Память в повести Фельзена сказывается в письме, в страсти к письму, овладевающей

рассказчиком, который только записанное и максимально уточненное определениями слово считает выразителем реальности. Не соглашаясь, что прошлое можно возродить (антипрустовский мотив), рассказчик тем не менее убежден в необходимости стремиться к увеличению объема прошлого, удерживаемого сознанием. Творческая память фельзенского рассказчика открывает своеобразную форму аналитической памяти о настоящем, лишенную контекстуализации в вечности.

Разнообразные концепции памяти, воплощенные в прозе «младшего» поколения писателей-эмигрантов, выражают индивидуальные художественные стратегии в изобретении модернистского письма, в основании которого лежит переживание временности как ключевой формы сознания. Проведенный в настоящем диссертационном исследовании анализ концепций памяти выводит нас к проблематизации постулата о символистской и постсимволистской природе мнемонического в текстах писателей XX века и открывает перспективу изучения прозы представителей «незамеченного поколения» под знаком памяти о *не* ставшем. Привлечение в качестве источника романа «Подросток» позволяет нам увидеть, что предпоследнее произведение Достоевского, до сих пор нередко рассматриваемое как творческая неудача писателя, определило ряд ключевых поэтологических тенденций в прозе XX века.

Список литературы

Основные источники

1. Агеев М. Роман с кокаином // Агеев М. Роман с кокаином: Роман; Паршивый народ: Рассказ. М., 1990. С. 3–187.
2. Болдырев Ив. Мальчики и девочки. Повесть. Париж; Берлин, 1929.
3. Варшавский В. С. Уединение и праздность // Числа. 1932. № 6. С. 51–77.
4. Варшавский В. С. Амстердам. Отрывок из повести // Круг. 1938. № 3. С. 43–75.
5. Варшавский В. С. Из записок бесстыдного молодого человека. Оптимистический рассказ // Варшавский В. С. Ожидание: проза, эссе, литературная критика. М., 2016. С. 321–332.
6. Варшавский В. С. Ожидание // Варшавский В. С. Ожидание: проза, эссе, литературная критика. М., 2016. С. 25–312.
7. Варшавский В. С. Шум шагов Франсуа Виллона // Варшавский В. С. Ожидание: проза, эссе, литературная критика. М., 2016. С. 315–321.
8. Газданов Г. И. Третья жизнь // Газданов Г. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 2009. С. 367–384.
9. Газданов Г. И. Вечер у Клэр // Газданов Г. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М., 2009. С. 37–163.
10. Гингер А. Вечер на вокзале // Числа. 1930. № 2–3. С. 71–83.
11. Достоевский Ф. М. Г-н –бов и вопрос об искусстве // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т.18. Л., 1978. С. 70–104.
12. Достоевский Ф. М. Дневник писателя 1873 // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 5–137.
13. Достоевский Ф. М. Подросток // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л., 1975.

14. Достоевский Ф. М. Подросток. Рукописные редакции // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 16. Л., 1976.
15. Жид А. Достоевский / Пер. с фр. А. Федорова // Жид А. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 203–365.
16. Жид А. Фальшивомонетки / Пер. с франц. А. А. Франковского // Жид А. Избранные произведения. М., 1993. С. 161–465.
17. Набоков В. В. Машенька // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2. СПб., 2009. С. 42–128.
18. Поплавский Б. Ю. Из дневников. 1928–1935 // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 2009. С. 409–454.
19. Фельзен Ю. Две судьбы // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 томах. М., 2012. Т. 2. С. 145–152.
20. Фельзен Ю. Жертва // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 127–135.
21. Фельзен Ю. Обман // Фельзен Ю. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 1. М., 2012. С. 51–173.
22. Фельзен Ю. Опыт // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 121–126.
23. Фельзен Ю. Отражение // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 117–120.
24. Фельзен Ю. Пробуждение // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. С. 5–25.
25. Gide A. Journal des Faux-monnaieurs. Paris, 1995.
26. Gide A. Les faux-monnaieurs. Paris, 1972.

Прочие источники

27. Адамович Г. В. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 1: Стихи, проза, переводы. М., 2015.
28. Алферов Ан. «Дурачье» // Числа. 1933. № 7/8. С. 27–34.

29. Бакунина Е. Тело // Числа. 1933. № 7/8. С. 34–50.
30. Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978.
31. Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. Юность // Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 1988. С. 7–251.
32. Вильде Б. Дневник и письма из тюрьмы. 1941–1942 / Пер. с фр. М. А. Иорданской. М., 2005.
33. Газданов Г. И. Ночные дороги // Газданов Г. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 2009. С. 3–217.
34. Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. М., 1997.
35. Зайцев Б. К. Далекое // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 6 (доп.). М., 1999. С. 161–289.
36. Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1993.
37. Кельберин Л. Зеленый колокол // Числа. 1932. № 6. С. 83–87.
38. Пастернак Б. Л. Девятьсот пятый год // Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 281–306.
39. Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М., 2000. С. 5–227.
40. Пруст М. Обретенное время / Пер. с франц. А. Н. Смирновой. СПб., 2007.
41. Пруст М. По направлению к Свану / Пер. с франц. Н. Любимова. СПб., 2013.
42. Пруст М. Под сенью девушек в цвету / Пер. с франц. Н. Любимова. СПб., 2013.
43. Пушкин А. С. Скупой рыцарь // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 7. Драматические произведения. СПб., 2009. С. 103–121.
44. Ремизов А. М. Ахру // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 7. М., 2002. С. 5–30.
45. Ремизов А. М. Огонь вещей // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 7. М., 2002. С. 135–246.

46. Розанов В. В. Опавшие листья <Короб первый> // Розанов В. В. Собрание сочинений. Листва. М., 2010. С. 73–189.
47. Татищев Н. Кривой // Числа. 1934. № 10. С. 150–156
48. Толстой Л. Н. Исповедь (Вступление к ненапечатанному сочинению) // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 23. М., 1957. С. 1–60.
49. Тэффи Н. А. Городок // Тэффи Н. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М., 2011. С. 187–311.
50. Фельзен Ю. Письма о Лермонтове // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М., 2012. С. 323–403
51. Шаршун С. Долголиков (отрывки из романа) // Числа. 1930. № 1. С. 117–135.
52. Descartes R. Oeuvres de Descartes. Vol. 6. Paris, 1824.

Мемуары, эпистолярный, дневники

53. «Мы с Вами очень разные люди». Письма Г. В. Адамовича А. П. Бурову (1933–1938) / Публ. О. А. Коростелева // Диаспора: Новые материалы. Т. 9. СПб.; Париж, 2007. С. 325–355.
54. Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. М., 1996.
55. Гуль Р. Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т. Т. 2: Россия во Франции. М., 2001.
56. Кнорринг И. Повесть из собственной жизни. Дневник: В 2 т. Т. 2. М., 2013.
57. Одоевцева И. На берегах Сены // Одоевцева И. На берегах Невы. На берегах Сены. М., 2012. С. 497—911.
58. Переписка Г. В. Адамовича с Р. Н. Гринбергом: 1953–1967 / Публ., подг. текста и комм. О. А. Коростелева // Литературоведческий журнал. 2003. № 17. С. 97–182.

59. Переписка Тэффи с И. А. и В. Н. Буниными. 1920–1939 / Публ. Ричарда Дэвиса и Эдит Хейбер, вступ. ст. Эдит Хейбер // Диаспора. Новые материалы. 2001. Вып. 1. С. 348–421.
60. Письма Г. В. Адамовича к З. Н. Гиппиус. 1925–1931 / Подготовка текста, вступительная статья и комментарии Н. А. Богомолова // Диаспора: Новые материалы. Вып. 3. СПб., 2002. С. 435–536.
61. Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953.
62. Терапиано Ю. Литературная жизнь Парижа за полвека. СПб., 2014.
63. Ходасевич В. Ф. Некрополь // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма. М., 1997. С. 7–187.
64. Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.
65. Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. / Публ. и прим. В. Крейда // Новый журнал. 1997. № 209. С. 164–205.
66. Яновский В. С. Поля Елисейские. М., 2012.
67. Gide A. Journals. Vol. 2: 1914–1927. New York, 1948.
68. Pachmuss T. Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus. München, 1972.

Литературная критика и эссеистика

69. Адамович Г. «Круг» [№ 1] // Последние новости. 1936. 9 июля. № 5585. С. 3.
70. Адамович Г. «Роман с кокаином» // Последние новости. 1936. 3 декабря. № 5732. С. 2.
71. Адамович Г. «Современные записки». Кн. 53-я. Часть литературная // Последние новости. 1933. 2 ноября. № 4607. С. 2.
72. Адамович Г. «Современные записки». Кн. 68-я. Часть литературная // Последние новости. 1939. 20 апреля. № 6597. С. 3.
73. Адамович Г. «Числа». Книга IX // Последние новости. 1933. 29 июня. № 4481. С. 4.

74. Адамович Г. «Числа». Книга десятая // Последние новости. 1934. 28 июня. № 4844. С. 2.
75. Адамович Г. «Числа». Книга четвертая // Последние новости. 1931. 13 февраля. № 3614. С. 5.
76. Адамович Г. Андрэ Жид и СССР // 1932. 22 сентября. № 4201. С. 2.
77. Адамович Г. Люди и книги: Мережковский // Современные записки. 1934. № 56. С. 282–283.
78. Адамович Г. Несостоявшаяся прогулка // Современные записки. 1935. № 59. С. 288–297.
79. Адамович Г. О французской «inquiétude» и о русской тревоге // Последние новости. 1928. 13 декабря. № 2822. С. 2; 27 декабря. № 2836. С. 3.
80. Адамович Г. Одиночество и свобода // Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 14–112.
81. Адамович Г. Путешествие вглубь ночи // Последние новости. 1933. 27 апреля. № 4418. С. 3.
82. Адамович Г. Человеческий документ // Последние новости. 1933. 9 марта. № 4369. С. 3.
83. Адамович Г. Юрий Фельзен. «Две судьбы» // Звено. 1928. № 5. С. 247–248.
84. Адамович Г. В. Комментарии // Адамович Г. В. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 14. М., 2016. С. 5–127.
85. Алферов Ан. Эмигрантские будни. (Доклад, прочитанный в «Зеленой Лампе») // Числа. 1933. № 9. С. 200–206.
86. Бакунина Е. Для кого и для чего писать // Числа. 1932. № 6. С. 255.
87. Бем А. Л. Исповедь «героя нашего времени» // Меч. 1935. 21 июля. № 28 (61). С. 6.
88. Бем А. Л. Литература с кокаином // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 436–441.
89. Бунин И. А. Миссия русской эмиграции // Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 10. С. 187–195.

90. Валери П. Кризис духа / Пер. с франц. А. Эфроса // Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 83–89.
91. Варшавский В. С. Личность и общество (анкета) // Варшавский В. С. Ожидание: проза, эссе, литературная критика. М., 2016. С. 349–351.
92. Варшавский В. С. Монпарнасские разговоры // Варшавский В. С. Ожидание: проза, эссе, литературная критика. М., 2016. 452–459.
93. Варшавский В. С. Несколько рассуждений об Андре Жидэ и эмигрантском молодом человеке // Варшавский В. С. Ожидание: проза, эссе, литературная критика. М., 2016. С. 335–340.
94. Варшавский В. С. О «герое» эмигрантской молодой литературы // Варшавский В. С. Ожидание: проза, эссе, литературная критика. М., 2016. С. 342–349.
95. Варшавский В. С. О прозе «младших» эмигрантских писателей // Варшавский В. С. Ожидание. Проза. Эссе. Литературная критика. М., 2016. С. 351–355.
96. Варшавский В. С. Сергей Горный. «Ранней весной». Изд<-во> «Парабола». Берлин, 1932 г. // Варшавский В. С. Ожидание: проза, эссе, литературная критика. М., 2016. С. 471–472.
97. Вейдле В. В. Андре Жид. Из французской литературы // Возрождение. 1928. 23 августа. С. 3–4.
98. Зензинов В. Иван Болдырев. Мальчики и девочки — В. С. Яновский. Колесо. Издательство «Новые Писатели». Париж — Берлин. 1929–1930 // Современные записки. 1930. № 42. С. 525–529.
99. Кельберин Л. Henri Bergson. Les deux sources de la morale et de la religion. Alcan. Paris. 1932 // Числа. 1932. № 6. С. 265–268.
100. Кельберин Л. L. F. Celine. Voyage au bout de la nuit. // Числа. 1933. № 9. С. 223–224.
101. Кельберин Л. Новый человек и воля к жизни («Числа» и «Меч») // Полярная звезда. 1935. № 1. С. 16–17.

102. Л. К. <Кельберин Л.> Die junge russische Literatur in der Emigration, von Dr. Eugenie Salkind. «Osteuropa», Berlin // Числа. 1932. № 6. С. 274.
103. Мережковский Д. Около важного (О «Числах») // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1. М., 202. С. 37–41.
104. Мочульский К. В. «Фальшивомонетчики» Андре Жида // Мочульский К. В. Кризис воображения. Томск, 1999. С. 262–264.
105. Мочульский К. В. Андрэ Жид // Мочульский К. В. Кризис воображения. Томск, 1999. С. 154–160.
106. Набоков В. В. On Generalities // Звезда. 1999. № 4. С. 12–14.
107. Набоков В. В. Воззвание о помощи. Определения / Публ. и прим. А. Бабилова [Электронный ресурс] // Звезда. 2013. № 9. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/9/10n.html>. Дата обращения: 30.10.2016).
108. Осоргин М. А. Памяти Ив. Болдырева // Осоргин М. А. Воспоминания. Повесть о сестре. Воронеж, 1992. С. 258–263.
109. Оцуп Н. Гайто Газданов. Вечер у Клэр. Изд-во Я. Е. Поволоцкий и К°. Париж. 1930 // Числа. 1930. № 1. С. 232–233.
110. Оцуп Н. Из дневника // Числа. 1934. № 10. С. 200–204.
111. Пильский П. Кокаин. О новой книге М. Агеева: «Роман с кокаином» // Сегодня. 1936. № 341. 10 дек. С. 3.
112. Пильский П. Новая книга «Современных записок» [№ 68] // Сегодня. 1939. 24 марта. № 83. С. 2.
113. Пильский П. Рец. на «Мальчики и девочки» И. Болдырева // Сегодня. № 7. 1930. 7 января. С. 6.
114. Поплавский Б. Ю. Вокруг «Чисел» // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 2009. С. 125–133.
115. Поплавский Б. Ю. Заметки о Достоевском / Пер. с франц. Е. Менегальдо // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 2009. С. 104–105.

116. Поплавский Б. Ю. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 2009. С. 45–51.
117. Поплавский Б. Ю. О смерти и жалости в «Числах» // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 2009. С. 63–66.
118. Поплавский Б. Ю. Ответ на литературную анкету журнала «Числа» // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 2009. С. 101–103.
119. Поплавский Б. Ю. По поводу... // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 2009. С. 68–83.
120. Поплавский Б. Ю. Человек и его знакомые // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 2009. С. 120–124.
121. Ремизов А. М. Над могилой Болдырева-Шкотта. 1903–1933 // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 9. М., 2002. С. 265–268.
122. Сиринов В. <Набоков В. В.> Литературный смотр. Свободный сборник. Париж, 1939 // Современные записки. 1940. № 70. С. 284.
123. Слоним М. Новый корабль // Воля России. 1929. № 1. С. 121–122.
124. Степун Ф. А. Мысли о России. III // Современные записки. 1923. Кн. XVII. С. 351–376.
125. Степун Ф. А. Пореволуционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый град, 1935, №10. С. 12–29.
126. Татищев Н. Борис Поплавский — поэт самопознания // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб., Дюссельдорф, 1993. С. 109–121.
127. Терапиано Ю. По поводу незамеченного поколения // Варшавский В. С. Незамеченное поколение. М., 2010. С. 378–382.
128. Терапиано Ю. Путешествие в глубь ночи // Числа. 1934. № 10. С. 210–211.
129. Терапиано Ю. Человек 30-х годов // Числа, 1933, №7–8. С. 210–212.
130. Терапиано Ю. Ю. Фельзен. «Счастье» // Числа. 1933. № 7/8. С. 267–269.

131. Фельзен Ю. Личность и общество // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С.332–334.
132. Фельзен Ю. Мальро (Французские «тридцатые годы») // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 226–230.
133. Фельзен Ю. Мечтатель // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 136–144.
134. Фельзен Ю. Мы в Европе // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 237–244.
135. Фельзен Ю. О литературной молодежи // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 212–213.
136. Фельзен Ю. О Прусте и Джойсе // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 217–221.
137. Фельзен Ю. О судьбе эмигрантской литературы // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 221–225.
138. Фельзен Ю. Прописи // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 257–260.
139. Фельзен Ю. Прощай, любовь! Фельетон // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 312–313.
140. Фельзен Ю. Равнодушие к свободе // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 245–247.
141. Фельзен Ю. Разрозненные мысли // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 248–256.
142. Фельзен Ю. Французская эмиграция и литература // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 2012. С. 181–184.
143. Ходасевич В. Автор, Герой, Поэт. // Круг. 1936. № 1. С. 167–171.
144. Ходасевич В. Книги и люди. // Возрождение. 1937. № 4060, 9 января. С. 9.
145. Ходасевич В. Книги и люди. «Круг», книга третья // Возрождение. 1938. 14 октября. № 4153. С. 9.

146. Ходасевич В. Книги и люди. «Письма о Лермонтове» // Возрождение. 1935. 26 декабря. № 3858. С. 3–4.
147. Ходасевич В. Книги и люди. «Современные записки», кн. 53 // Возрождение. 1933. 9 ноября. № 3082. С. 4.
148. Ходасевич В. Книги и люди. «Современные записки», книга 68-ая // Возрождение. 1939. № 4176. С. 9.
149. Ходасевич В. Книги и люди. «Тело» // Возрождение. 1933. 11 мая, №2900. С. 3–4.
150. Ходасевич В. Книги и люди: «Числа», № 6 // Возрождение. 1932. 7 июля. № 2592. С. 3.
151. Ходасевич В. Ф. Литература в изгнании // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 256–268.
152. Червинская Л. Иван Болдырев // Числа. 1933. № 9. С. 232–233.
153. Червинская Л. Иван Болдырев. Мальчики и девочки // Числа. 1930. № 2–3. С. 252–253.
154. Червинская Л. П. Ставров. «Без последствий». Париж, 1933 // Числа. 1933. № 9. С. 229.
155. Что делать русской эмиграции / ст. З. Н. Гиппиус и К. Р. Кочаровского, предисл. И. И. Бунакова. Париж, 1930.
156. Шаршун С. Магический реализм. Числа. 1932. № 6. С. 229–231.
157. Яновский В. С. Владислав Ходасевич. «Некрополь» // Яновский В. С. Любовь вторая: Избранная проза. М., 2014. С. 459–498.
158. Яновский В. С. Пути искусства // Яновский В. С. Любовь вторая: Избранная проза. М., 2014. 459–498.
159. Adamovitch G. André Gide // Le Studio Franco-Russe / Textes réunis et présentés par L. Livak. Sous la rédaction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic. Vol. 1. 2005. P. 196–202.
160. Arland M. A. Gide. Les Faux-Monnayeurs [Электронный ресурс] // Les Feuilles libres. Janvier–février 1926. № 22. Режим доступа:

http://www.gidiana.net/Comptes_rendus/Presse_FM/CR_Arland_FM.html. Дата обращения: 14.09.15.

161. Bidou H. A. Gide. Les Faux-Monnayeurs [Электронный ресурс] // La Revue de Paris. 15 mai 1926. № 21. Режим доступа: http://www.gidiana.net/Comptes_rendus/Presse_FM/CR_Bidou_FM.html. Дата обращения: 15.09.15.

162. Jaloux E. A. Gide. Les Faux-Monnayeurs [Электронный ресурс] // Les Nouvelles littéraires. 13 février 1926. № 27. Режим доступа: http://www.gidiana.net/Comptes_rendus/Presse_FM/CR_Jaloux_FM.html. Дата обращения: 22.01.2016.

163. Pierre-Quint L. A. Gide. Les Faux-Monnayeurs [Электронный ресурс] // La Revue de France. 1926. 15 fevrier. № 23. Режим доступа: http://www.gidiana.net/Comptes_rendus/Presse_FM/CR_Pierre-Quint_FM.html. Дата обращения: 21.10.2015.

Исследования

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

165. Азаров Ю. А. Диалог поверх барьеров. Литературная жизнь русского зарубежья: центры эмиграции, периодические издания, взаимосвязи (1918–1940). М., 2005.

166. Аннинский Л. Роман без кокаина // Леви М. / Агеев М. Роман с кокаином. М., 1999. С. 3–17.

167. Арцыбашев М. П. Записки писателя // Литература русского зарубежья. Антология: В 6 т. Т. 2. М., 1991. С. 433–462.

168. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. Сокольской. М., 2004.

169. Баршт К. А. Герой Ф. М. Достоевского как подросток // «Педагогія» Ф. М. Достоевского. Коломна, 2003. С. 9–21.
170. Баршт К. А. Истина в круглом и жидком виде. Анри Бергсон в «Котловане» Андрея Платонова // Вопросы философии. 2007. № 4. С. 144–157.
171. Баршт К. А. Мнемозина Владимира Набокова: Правда онтологической памяти // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 48–58.
172. Баршт К. А. Отзвуки философии А. Бергсона в статьях Вяч. Иванова о творчестве Достоевского // Вопросы литературы. 2014. № 2. С. 164–181.
173. Басинский П. В., Федякин С. Р. Русская литература конца XIX– начала XX века и первой эмиграции: Пособие для учителя. М., 1998.
174. Бахтин М. М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 69–265.
175. Бахтин М. М. <К философии поступка> // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 7–69.
176. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 5–301.
177. Белов С. В. Ф. М. Достоевский // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 4. Всемирная литература и русское зарубежье. М., 2006. С. 154–162.
178. Бем А. Л. Достоевский — гениальный читатель // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 35–58.
179. Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 160–317.
180. Бергсон А. Восприятие изменчивости // Бергсон А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Вопросы философии и психологии. СПб., 1914. С. 3–35.
181. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1992. С. 50–160.
182. Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2001.
183. Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского. Прага, 1923.

184. Березина А. Г. Ф. М. Достоевский в восприятии Г. Гессе // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978. С. 220–236.
185. Бицилли П. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М., 2000.
186. Блауберг И. И. Субстанциальность времени и «позитивная метафизика»: из истории рецепции философии Бергсона в России // Логос. 2009. №3. С. 107–114.
187. Блюмбаум А. Б. Антиисторицизм как эстетическая позиция (к проблеме: Набоков и Бергсон) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 134–168.
188. Больдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. Тезисы // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1978. V. 3. С. 75–88.
189. Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. Феномен «литературных припоминаний» // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 539–553.
190. Бочкарева Н. С., Сулова И. В. Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века). Пермь, 2010. С. 65–91.
191. Бретон А. Манифест сюрреализма [1924] // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 40–73.
192. Бронская Л. И. Автобиографическая проза Русского Зарубежья как художественной автобиографии нового типа // Творческая индивидуальность писателя: традиция и новаторство: Сб. ст. Элиста, 2003. С. 3–14.
193. Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин. Ставрополь, 2001.

194. Буланов А. М. Время в «Подростке» Достоевского // Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. Межвузовский сборник. Вып. 2. Горький, 1975. С. 93–99.
195. Бурсов Б. И. «Подросток» — роман воспитания // Аврора. 1970. №10. С. 64–71.
196. Варшавский В. С. Незамеченное поколение. М., 2010.
197. Васильева М. А. Мир Достоевского в прозе Владимира Варшавского // *Tragédia doby, človeka, literatúry*. Nitra, 2011. С. 228–241.
198. Васильева М. А. О Владимире Сергеевиче Варшавском. Биографический очерк // Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 405–424.
199. Васильева М. А. Категория места в эмигрантском сознании: пример В. Варшавского // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 4 (157). С. 8–25.
200. Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996.
201. Викторovich В. А. Роман познания и веры // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна, 2003. С. 17–27.
202. Владимирова А. И. Достоевский во французской литературе XX века // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978. С. 37–51.
203. Владимирова А. И. Толстой и Достоевский во французской литературе рубежа XIX—XX вв. // Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада. СПб., 2003. С. 162–172.
204. Воронина Т. Л. Спор о молодой эмигрантской литературе // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 2. С. 152–184.
205. Воронова Е. В. Мифология повседневности в культуре русской эмиграции 1917–1939 гг.: (На материале мемуаристики): Автореферат дисс. ...канд. наук. Киров, 2007.
206. Галкина М. Ю. Приемы поэтики Достоевского в художественной прозе Бориса Поплавского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.riku.ru/coll/coll9.html>. Дата обращения: 20.08.2015.

207. Галышева М. П. О специфике психологического времени у Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2010. С. 52–61.
208. Гаретто Э. Мемуары и тема памяти в литературе Русского Зарубежья // Блоковский сборник. XIII. Тарту, 1996. С. 101–109;
209. Гаричева Е. А. Голоса героев в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Христианство и русская литература. СПб., 2002. № 4. С. 364–382.
210. Гассиева В. З., Калоева Л. Газданов и Достоевский: (Достоевский в публицистике и художественном мире Газданова) // Дон. 2007. № 12. С. 204–220.
211. Гейро Р. К типологии поэзии первой русской эмиграции // *Revue des etudes slaves*. 1998. Vol. 70. № 1. P. 187–199.
212. Геригк Х.-Ю. Влияние и присутствие Достоевского в литературе на немецком языке. Фрагменты обзора от конца XIX века до настоящего времени // RELGA — научно-культурологический сетевой журнал — <http://www.relga.ru/>. 2012. № 10.
213. Геригк Х.-Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. 2012. № 28. С. 11–30.
214. Геригк Х.-Ю. Роман «Подросток» в историко-литературной перспективе // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна: КГПИ, 2003. С. 9–17.
215. Герра Р. Младшее поколение писателей русского зарубежья: СПб., 2009.
216. Гессен И. В. Задачи Архива // Архив русской революции / Под ред. И. Гессена. Берлин, 1921. Т. 1. С. 5–9.
217. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.
218. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977.
219. Грачева А. М. Жизнь и творчество Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2000. С. 8–31.
220. Грачева А. М. Забытое имя русского Зарубежья: Иван Болдырев (к истории парижской литературной школы Алексея Ремизова) // Эпические жанры

в литературном процессе XVIII–XXI веков: забытое и «второстепенное»: В 2 т. Т. 2. Псков, 2011. С. 177–184.

221. д'Амелия А. «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова//Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 9. М., 2002. С. 449–464.

222. Данилевский Р. Ю. Героиня романа «Идиот» и некоторые женские характеры в драматургии немецкого просвещения // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 162–178.

223. Дарьялова Л. Н. Роман Газданова: феноменологические и экзистенциальные аспекты // Русское зарубежье: приглашение к диалогу. Калининград, 2004. С. 115–128.

224. Делёз Ж. Бергсонизм // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: Опыт о человеческой природе по Юму; Критическая философия Канта: учение о способностях; Бергсонизм; Спиноза. М., 2001. С. 229–325.

225. Демидова О. Р. Мемуарная проза «незамеченного поколения» // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 147–159.

226. Демидова О. Р. Мемуары как пространство экзистенции // Мемуары в культуре русского зарубежья. М., 2010. С. 23–33.

227. Демидова О. Р. Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья. СПб., 2003.

228. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / Пер. с англ. Т. Салбиев. Владикавказ, 1995.

229. Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: первые романы // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. СПб., 2009. Т. 2. С. 9–42.

230. Долинин А. А. Набоков, Достоевский и достоевщина [Электронный ресурс] // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/dol.html>. Дата обращения: 12. 05. 2016.

231. Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб., 2008.

232. Дудкин В. В. «Roman Dostoevskien» как новаторская форма жанра и термин (Достоевский во Франции в первой трети XX в.) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2013. Т. 20. С. 389–403.
233. Жардева В. М. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции: Б. Поплавский, Г. Газданов. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999.
234. Заманская В. В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург; Магнитогорск, 1996;
235. Захаров В. Н. Символика христианского календаря в поэтике Достоевского // Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. М., 2012. С. 128–138.
236. Земсков В. Б. Писатели цивилизационного «промежутка»: Газданов, Набоков и другие // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005. С. 7–15.
237. Зиновьева Н. В. Литературно-эстетическая позиция и художественная практика журнала «Числа». Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013.
238. Зунделович Я. Романы Достоевского. Статьи. Ташкент, 1963. С. 140–180.
239. Зусева В. Б. «Фальшивомонетчики» А. Жида: роман Автора и роман героя // Новый филологический вестник. 2006. № 1(2). С. 146–156.
240. Иванов Г. В. О новых русских людях // Числа. 1933. № 7–8. С. 184–194.
241. Иванов Г. В. Сирин. «Машенька», «Король, дама, валет». «Защита Лужина», «Возвращение Чорба» // Числа. 1930. № 1. С. 233–236.
242. Йенсен П. А. Парадоксальность авторства у Достоевского // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001. Вып. 3. С. 219–233.
243. Измestьева Н. С. Письмо, вспоминающее писание (о романе Ф. М. Достоевского «Подросток») // Библия и национальная культура. Пермь, 2004. С. 193–197.

244. Иост О. А. Воспоминания как структурный компонент в публицистике и художественной прозе Ф. М. Достоевского. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 1992.

245. Иост О. А. Проблема воспоминаний в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 52–56.

246. Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма *sub specie semioticae*. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь < — > текст // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 126–179.

247. Каменева О. А. Сюрреалистический Париж Бориса Поплавского («Аполлон Безобразов» и «Парижский крестьянин» Луи Арагона) // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 137–152.

248. Карпиленко А. Ю. Роль детских воспоминаний в становлении сознания Аркадия Долгорукого в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» // Летние чтения в Даровом. Коломна, 2006. С.22–27.

249. Касаткина Т. А. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: «Идея» героя и идея автора // Вопросы литературы. 2004. №1. С. 181–212.

250. Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

251. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. Л., 1978. Т. 3. С. 41–53.

252. Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011.

253. Киносита Т. «Воспоминание спасет человека!»: по поводу значения воспоминания детства в творчестве Ф. М. Достоевского // Летние чтения в Даровом. Коломна, 2006. С. 17–21.

254. Кириллова Е. Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации (На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны). Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2004.

255. Кирпотин В. Я. Проблема художественного времени и идеал // Кирпотин В.Я. Мир Достоевского. М.: Советский писатель, 1980. С. 102–119.
256. Кирпотин В. Я. Жанровые особенности романа «Подросток» // Кирпотин В. Я. Мир Достоевского. М., 1980. С. 291–332.
257. Кирпотин В. Я. Избранные работы. В 3-х томах. Т. 3. Разочарование и крушение Родиона Раскольников. Достоевский-художник. М., 1978.
258. Классика и современность в литературной критике Русского Зарубежья 1920–1930-х годов: В 2 ч. М. 2005–2006.
259. Кобринский А. А. «Роман с кокаином» М. Агеева: На перекрестке традиций // Агеев М. Роман с кокаином. М., 2008. С. 323–335.
260. Ковалев О. А. Парадоксальность нарративных стратегий в романе «Подросток»: Аркадий Долгорукий vs Федор Достоевский // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2011. № 4. С. 106–116.
261. Кодзис Б. Русская литература эмиграции и метрополии: связи и взаимовосприятия в 20-30-х годах // Europa Orientalis, Salerno, 2003. Т. 22, №2. С. 71–85.
262. Кознова Н. Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2011.
263. Кознова Н. Н. Типология форм повествования в мемуарах писателей-эмигрантов первой волны. Белгород, 2010.
264. Козовой В. Комментарий // Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 399–473.
265. Коковина Н. З. Категория памяти в русской литературе XIX века. Курск, 2003.
266. Комарович В. Л. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток» как художественное единство // Достоевский: статьи и материалы. Вып. 2. М., Л., 1925. С. 31–70.
267. Коростелев О. А. «Мы и они» в мировоззрении «Парижской ноты» (Георгий Адамович о Европе и России) // Europa Orientalis. Vol. 22. № 2. 2003:

L'Europa nello specchio della prima emigrazione russa (1918-1940). Roma, 2004. С. 171–185.

268. Коростелев О. А. «Мы и они» в мировоззрении «парижской ноты» (Г. Адамович о Европе и России) // *Europa Orientalis*, Salerno, 2003. Vol. 22, №2. С. 171–184.

269. Костиков В. В. Не будем проклинять изгнание. (Пути и судьбы русской эмиграции). М., 1990.

270. Красавченко Т. Н. Андре Жид // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 4. Всемирная литература и русское зарубежье. С. 176–184.

271. Красавченко Т. Н. Л.-Ф. Селин и русские писатели-младоземигранты первой волны (В. Набоков, Г. Газданов, В. Яновский и др.) // Русские писатели в роПариже: Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 180–200.

272. Краснощекова Е. А. Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. СПб., 2008.

273. Крюков А. А. К вопросу о творческом самоопределении младоземигрантской литературы: «Обман» Ю. Фельзена и «Машенька» В. В. Набокова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2016. № 3. С. 131–136.

274. Кузнецова А. А. Идеиное и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской литературной эмиграции (Н. Берберова, И. Одоевцева, В. Яновский). Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005.

275. Культура русской диаспоры. Эмиграция и мемуары. Таллинн, 2009.

276. Левин Ю. И. Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 359–369.

277. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // НЛО. 2010. № 103. С. 12–41.

278. Летаева Н. В. Приемы метаповествования в прозе «незамеченного поколения» // Вестник Московского государственного областного ун-та. Серия: филология. 2015. № 5. С. 99–106.

279. Летаева Н. В. Молодая эмигрантская литература 1930-х годов: проза на страницах журнала «Числа». Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003.
280. Ливак Л. «Героические времена молодой зарубежной поэзии». Литературный авангард русского Парижа (1920–1926) // Ливак Л., Устинов А. Литературный авангард русского Парижа: История. Хронология. Антология. Документы. М., 2014. С. 11–145.
281. Ливак Л. «Роман с писателем» Юрия Фельзена // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. I. М., 2012. С. 3–51.
282. Ливак Л. Критическое хозяйство Владислава Ходасевича // Диаспора: Новые материалы. Вып. IV. СПб., 2002. С. 391–457.
283. Литовская М. А., Матвеева Ю. В. Мальчики и девочки времен Республики ШКИД: о двух «школьных» повестях 1920-х годов // Семантическая поэтика русской литературы. Екатеринбург, 2008. С. 313–322.
284. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры // Учёные записки Тартуского гос. университета. Труды по знаковым системам. Вып. V. Тарту, 1971. С. 146–166.
285. Лоуэнталь Д. Прошлое — чужая страна / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб., 2004.
286. Лунде И. Заметки о визуализации в контексте «языковости» романа «Подросток» // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна, 2003. С. 113–122.
287. Маликова М. В. Набоков. Авто-био-графия. СПб: Академический проект, 2002.
288. Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870-1953. М., 1994.
289. Мамардашвили М. Лекции о Прусте. (Психологическая топология пути). М., 1995.
290. Мартынов А. В. Газданов и Камю // Возвращение Гайто Газданова. С. 67–81.

291. Матанцева Л. В. Ранняя проза Газданова в контексте эстетики и поэтики экзистенциализма // Вестник Самарского гос. ун-та. 1999. № 1 (11). С. 101–107.
292. Матвеева Ю. В. «Превращение в любимое». Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 2001.
293. Матвеева Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants. Екатеринбург, 2008.
294. Мельников Н. А. «До последней капли чернил...»: Владимир Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 73–81.
295. Мемуары в культуре русского зарубежья. М., 2010.
296. Менегальдо Е. Русские в Париже, 1919–1939. М., 2007.
297. Местергази Е. Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века). Автореферат дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2008.
298. Милешин Ю. А. Достоевский и французские романисты первой половины XX века. Челябинск, 1984.
299. Михайлов О. Н. Куприн // Литература Русского Зарубежья: 1920–1940. Вып. 2. М., 1999. С. 31–51.
300. Михновец Н. Г. 136-й псалом в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 17. СПб., 2005. С. 61–91.
301. Мицуйоси Н. Двойственность и однолинейность/ Становление личности Аркадия в романе Достоевского «Подросток» // Japanese Slavic and East European studies. Kyoto, 1990. Vol. 10. С. 7–29.
302. Морар А. Между автобиографией и вымыслом: творчество Сергея Шаршуна как опыт самопридумывания или автофикциональностью Мемуары в культуре русского зарубежья. М., 2010. С. 131–138.
303. Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти / Пер. с франц. Д. Хапаевой // Франция-память. СПб., 1999. С. 17–50.
304. Нэттеркотт Ф. Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917). М., 2008.

305. Обатнина Е. Р. Творчество памяти. Мифологическое пространство художественной прозы Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 7. М., 2002. С. 476–502.
306. Овчаренко О. А. Русская литература XX века на родине и в рассеянии // Теоретико-литературные итоги XX века. — М.: Наука, 2003. Т.2. — С. 320–357.
307. Одинокое В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского. Новосибирск, 1981.
308. Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Авториз. пер. с английского А. Скидана. М., 2014.
309. Память как механизм культуры в русском литературном процессе. Череповец, 2014.
310. Память литературного творчества. М., 2014.
311. Память литературы и память культуры: механизмы, функции, репрезентации. Воронеж, 2009.
312. Пантелей И. Воздух Достоевского в пространстве Нины Берберовой // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб., 2008. С. 142–146.
313. Пантелей И. Достоевский и его французские читатели // Достоевский и XX век: В 2 т. М., 2007. Т. 2. С. 253–261.
314. Пантелей И. Как бы назло ему (На подступах к теме «Достоевский и Нина Берберова») // Достоевский и XX век. Т. 1. М., 2007. С. 406–410.
315. Переходцева О. В. Концепции памяти в современном западном литературоведении // Вестник пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 157–165.
316. Пискунов В. М. Чистый ритм Мнемозины. М., 2005.
317. Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) / Вступит. статья О. А. Коростелева; Публ. и коммент. С. Р. Федякина // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 204–250.

318. Проскурина Е. Н. Повествовательное пространство прозы Ю. Фельзена // Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции. Томск, 2014. С. 279–294.
319. Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939. М., 1994.
320. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М., 1998.
321. Рикёр П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 25–43, С. 136–143.
322. Розенблюм Л. М. Творческая лаборатория Достоевского-романиста // Литературное наследство. Том 77: Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток»: Творческие рукописи. М., 1965. С. 7–56.
323. Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981.
324. Рубинс М. Русский Монпарнас: Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма / Пер. с англ. М. Рубинс, А. Глебовской. М., 2017.
325. Рубинс М. «Человеческий документ» или литературная пародия: сюжеты русской классики в «Ночных дорогах» Гайто Газданова // Новый журнал. 2006. № 243. С. 240–259.
326. Рубинс М. Жанр человеческого документа в русско-парижской прозе 1930-х годов // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы). Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 28–38.
327. Русская литература в эмиграции / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972.
328. Русские эмигранты о Достоевском: Сборник. СПб., 1994.
329. Сараскина Л. И. «Мы учимся его глазами видеть...» : (Достоевский в оценках и переоценках писателей русской эмиграции) // Русское зарубежье: приглашение к диалогу. Калининград, 2004. С. 37–45.
330. Саррот Н. Эра подозрения / Пер. с фр. Л. Зониной // Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. М., 2000. С. 193–215.

331. Свасьян К. А. Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. Ереван, 1978.
332. Сегал Н. Андрей Белый и Федор Степун: память и воспоминание // *Toronto Slavic Quarterly*. 2012. № 42. С. 75–152.
333. Семенов Е. И. Роман Ф. М. Достоевского «Подросток». Проблематика и жанр. Л., 1979.
334. Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов: Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 507–588.
335. Сергеева-Клятис А. Ю. Рецепция поэмы Б. Пастернака «905-й год» в критике русского зарубежья // *Вестник РХГА*. 2011. Том 12. Выпуск 3. С. 218–230.
336. Середенко И. И. «Драгоценные воспоминания» в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского // *Летние чтения в Даровом*. Коломна, 2006. С. 10–16.
337. Серопян А. С. Мотив Великой Субботы в романе «Подросток» // *Достоевский и современность*. Великий Новгород, 2010. С. 265–275.
338. Созина Е. К. Интерпретация произведений русской автобиографической прозы в свете «романа сознания» (И. Бунин и Г. Газданов) // *Текст и интерпретация*. Новосибирск, 2006. С. 154–165.
339. Соливетти К., Паолини М. Парадигмы «изгнания» и «посланничества»: европейский опыт русской эмиграции в 20-ые годы // *Europa Orientalis*. Vol. 22. № 2. 2003: *L'Europa nello specchio della prima emigrazione russa (1918-1940)*. Roma, 2004. С. 145–171.
340. Степанова Н. С., Коковина Н. З., Самохвалова Е. А. Антропологический дискурс категории памяти в автобиографических текстах конца XIX — первой половины XX века. Курск, 2012.
341. Степанян-Румянцева Е. Словесное и пластическое в «Подростке» // *Вопросы литературы*. 2013. №2. С. 464–481.
342. Страда В. Толстой, Достоевский и западно-восточная революция // *Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада*. СПб., 2003. С. 9–19.

343. Струве Г. Русская литература в изгнании. М., 1996.
344. Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья. СПб., 2010.
345. Сыроватко Л. В. Символика времени в романе «Подросток» // Достоевский и мировая культура. 1998. № 10. С. 107–115.
346. Сыроватко Л. В. Ф. М. Достоевский глазами "молодого поколения" русской эмиграции (1920-1940) // Достоевский и XX век: В 2 т. Т. 2. М., 2007. С. 68–177.
347. Таганов А. Н. М. Пруст и русское зарубежье 1920—30-х годов // Таганов А. Н. Марсель Пруст в русском литературном сознании (1920—50-е годы). Иваново, 2003. С. 66–118.
348. Теория литературы: В 2 т. Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2004.
349. Тиме Г. А. «Русская идея» как проблема адаптации. Эмигранты из России в Европе 1920–1930-х годов // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб., 2010. С. 358–421.
350. Тихомиров Б. Н. «Записки из подполья» как художественное целое. Опыт прочтения // Достоевский и мировая культура. № 27. СПб., 2010. С. 40–73.
351. Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011.
352. Токарев Д. В. «Русская душа» и «esprit français»: Обсуждение художественных и идеологических проблем на заседаниях Франко-русской студии в Париже (1929–1931) // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб., 2010. С. 457–479.
353. Толстой И. Ненужный Пушкин. История одного письма Владислава Ходасевича [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rulife.ru/old/mode/article/442/>. Дата обращения: 20.07.2015
354. Томпсон Д. Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти. СПб., 1999.
355. Туниманов В. А. Подростки разных времен (Достоевский, Мориак и другие) // Образ Петербурга в мировой культуре. СПб., 2003. С. 115–144.

356. Улитин В. М. Интонация в прозе Ф. М. Достоевского (роман «Подросток») // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 153–158.
357. Ухова Е. Ю. Значение памяти у Газданова и Набокова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 109–116.
358. Ухова Е. Ю. Память и реальность (на материале творчества В. Набокова) // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. М., 2003. С. 358–389.
359. Федякин С. Р. «Розановское наследие» и явление «парижской ноты» // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 51–112.
360. Федякин С. Р. Кризис художественного сознания и его отражение в критике русского зарубежья // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х годов. Часть 1. М., 2004. С. 8–33.
361. Фокин П. Е. Подросток Версилов // Достоевский и мировая культура. 2007. № 22. С. 194–203.
362. Фокин С. Л. Культ избирательного сродства в генезисе «Достоевского» Андре Жида // Фокин С. Л. Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб., 2013. С. 97–116.
363. Хазан В. Без своего места в мире («Отцы» и «дети» в прозе В. Варшавского) // Мир детства в русском зарубежье. М., 2011. С. 179–206.
364. Хазан В. Писатель «незамеченного поколения» (О прозе В.С. Варшавского) // Вторая проза. Таллин, 2004. С. 216–245.
365. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с франц. и вступ. статья С.Н. Зенкина. М., 2007.
366. Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст. СПб., 1996. С. 229–268.
367. Худенко Е. А. Жизнетворчество русского романтизма и символизма: поведенческие стратегии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. СПб., 2011. Т. 1. С. 41–49.
368. Чирков Н. М. Тема духовного распада «живой жизни» («Подросток») // Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1967. С. 188–234.

369. Шабурова М. Н. Мотив памяти в романах Газданова 30-х годов // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005. С. 170–178.
370. Шабурова М. Н. Тема смерти в ранних рассказах Газданова // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 164–169.
371. Шестов Л. И. Афины и Иерусалим // Шестов Л. И. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 317–664.
372. Шмеман А., прот. Дневники, 1973–1983. М., 2007.
373. Шмеман А., прот. Ожидание: Памяти Владимира Сергеевича Варшавского // Шмеман А., прот. Собрание статей. 1947—1983. М., 2009. С. 866–875.
374. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и прим. И. И. Маханькова. М., 1998.
375. Штейнберг А. З. Система свободы Ф. М. Достоевского. Берлин, 1923.
376. Шульман М. Ю. Газданов и Набоков // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 15–25.
377. Яковлева Н. «Человеческий документ»: история одного понятия. Helsinki, 2012.
378. Якубова Р. Х. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: искусство диалога и синтеза: монография. Уфа, 2012.
379. Яновский А. О романе Набокова «Машенька» // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 837–846.
380. Borrás de Beltrán de Heredia J. Les Faux-monnaieurs, roman au présent? // La revue des lettres modernes. 1987. № 829–833: A. Gide (8). Sur Les Faux-monnaieurs (2). P. 119–133.
381. Burner J. The Narrative Construction of Reality // Critical Inquiry. 1994. № 18. P. 1–21.

382. Cancalon E. P. La structure de l'épreuve dans *Les Faux-Monnayeurs* // *La revue des lettres modernes*. 1975 (4). № 439–444: A. Gide (5). Sur *Les Faux-monnayeurs*. P. 29–47.
383. Catteau J. *Dostoevsky and the Process of Literary Creation*. New York, 1989.
384. Curtis J. *Bergson and Russian Formalism* // *Comparative Literature*. Vol. 28. № 2. Eugene, Oregon, 1976. P. 109–121.
385. Delorme C. Narcissisme et éducation dans l'oeuvre romanesque d'André Gide // *La revue des lettres modernes*. 1970. № 223–227. A. Gide (1). *Etudes gidiennes*. P. 13–122.
386. Ender E. *Architexts of memory: literature, science, and autobiography*. Ann Arbor, 2005.
387. Erll A., Nunning A. *Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory used in Literary Studies* // *Literature, Literary History and Cultural Memory*. Nar, 2005. Vol. 21. P. 261–294.
388. Fayer M. H. *Gide, Freedom and Dostoevsky*. Burlington, 1946.
389. Fink H. L. *Bergson and Russian modernism, 1900–1930*. Evanston, 1999.
390. Foster J. B. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. New Jersey. 1993.
391. *From the other shore: Russian Writers Abroad Past and Present*. Toronto, 2001–2004. Vol. 1–4.
392. Garziano S. La pensée autobiographique dans l'oeuvre d'Henri Bergson, de Lev Sestov et de Nikolaj Berdjajev // *Соловьёвские исследования*. 2016. № 3 (51). С. 140–155.
393. Gibson R. *The Cult of Adolescence* // Gibson R. *The End of Youth: The Life and Work of Alain-Fournier*. Exeter, 2005. P. 1–12.
394. Glynn M. *Vladimir Nabokov. Bergsonian and Russian Formalist Influences in His Novels*. New York, 2007.
395. Hagglund Roger. *Numbers and The Russian Emigres in the 1930s* // *Slavic and East European Journal*. 1985. Vol. 29. N 1. P. 39-51.

396. Hagglund R. The Adamovič—Hodasevič polemics // *Slavic and East European Journal*. 1976. Vol. 20. № 3. P. 239–252.
397. Halbwachs M. *La mémoire collective*. Paris, 1997.
398. Hammer A. G. Adolescence // *Dictionary of literary themes and motifs* / Ed. Jean-Charles Seigneuret. Westport, 1988. P. 1–10.
399. Harris J. G. Mandelstamian zlost', Bergson, and a New Acmeist Esthetic? // *Ulbandus Review*. 1982. № 2. P. 112–130.
400. Janet P. *L'évolution de la mémoire et la notion du temps*. Paris, 2006.
401. Lachmann R. Cultural Memory and the Role of Literature // *Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой*. М., 2005. С. 357–372.
402. Lacroix M. L'aventure de la bâtardise critique : rupture, filiation et mise en abyme dans «Les Faux-monnayeurs». *Littérature*. 2011. № 162. P. 36–47.
403. *Le Studio Franco-Russe / Textes réunis et présentés par L. Livak*. Sous la rédaction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic. Vol. 1. 2005.
404. Linder L. Le roman du roman // *La revue des lettres modernes*. 1975 (4). № 439-444. A. Gide (5). Sur Les Faux-monnayeurs (2). P. 81–91.
405. Livak L. *How It Was Done in Paris. Russian émigré literature and French modernism*. Madison, 2003.
406. Lunde I. «Ya-gorazdo-umnee-napisannogo»: On apophatic strategies and verbal experiments in Dostoevski's «A Raw Youth» // *SLAVON E EU*. Vol. 79. № 2. P. 264–289.
407. Marti E. Les Faux-Monnayeurs roman, mise en abyme, répétition // *La revue des lettres modernes*. 1987. № 829–833. A. Gide (8). Sur Les Faux-monnayeurs (2). P. 95–117.
408. McCabe A. *Dostoevsky's French Reception from Vogüé, Gide, Shestov and Berdyaev to Marcel, Sartre and Camus (1880–1959)*. Thesis (Ph. D.). University of Glasgow, 2013.
409. Morard A. *De «l'émigré» au «déraciné»: la «jeune génération» des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920–1940)*. Genève, 2009.

410. O'Brien J. Gide, Mauriac and Cocteau, Portraitists of the Adolescent // *The French Review*. 1937. Vol. 10. № 5. P. 377–385.
411. O'Brien J. *The Novel of Adolescence in France*. New York, 1937.
412. Prince G. Narration et (dé)valorition dans les Faux-monnayeurs // *La revue des lettres modernes*. 1979. № 547-553. A. Gide (6). Perspectives contemporaines. P. 205–211.
413. Rouart M.-F. Gide, *Les Faux-Monnayeurs: le bâtard ou le monde comme quête* // Rouart M.-F. *Les structures de l'aliénation*. Paris, 2008. P. 87–112.
414. Rubins M. Transnational Identities in Diaspora Writing: The Narratives of Vasily Yanovsky // *Slavic Review*. 2014. Vol. 73, № 1. P. 62–84.
415. Rusinko E. Acmeism, Post-Symbolism and Henry Bergson // *Slavic Review*. 1982. Vol. 41. № 3. P. 494–510.
416. Tassis G. L'exigence de sincérité: Jurij Fel'zen et le roman français de son époque // *La Russie et le monde francophone*. Ottawa, 2007. P. 235–254.
417. Terras V. *Reading Dostoevsky*. Madison, 1998.
418. Tokarev D. «Lost in Translation». Les problèmes linguistiques et conceptuels aux séances du Studio franco-russe à Paris (1929–1931) // *Colloquium Helveticum: Produktive Fehler, konstruktive Missverständnisse*. 2017. № 46. P. 109–131.
419. Toker L. Nabokov and Bergson // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York, 1995. P. 367–373.
420. Vacquier T. Dostoevsky and Gide: A Comparison // *The Sewanee Review*. 1929. Vol. 37. № 4. P. 478–489.
421. Vikner C. Gide et Dostoïevsky. Esquisse de la psychologie d'André Gide // *Orbis Litterarum*. 1960. Vol. 15. Issue 3–4. P. 143–173.
422. Wahl R. *The Young Man of Today* // Wahl R. *The Generation of 1914*. Cambridge: Harvard University Press, 1979. P. 5–42.

423. Алексеев А. Д. Литература русского зарубежья. Книги 1917–1940. Материалы к библиографии. СПб., 1993.
424. Белов С. В. Материалы для библиографии русской зарубежной литературы о Достоевском (1920–1992) // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 393–408.
425. Белов С. В. Ф. М. Достоевский. Указатель произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. СПб., 2011.
426. Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. СПб., 2008.
427. Русская эмиграция: Журналы и сборники на русском языке: 1920–1980: Сводный указатель статей = L'emigration russe: revues et recueils: 1920-1980: Index general des articles / Под ред. Т. Л. Гладковой и Т. А. Осоргиной. Пред. М. Раева. – Paris: Institut d'Etudes Slaves, 1988.
428. Русское зарубежье. Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940. Франция. М.; Париж, 1995–1997. Т. 1: 1920–1929. 1995.; Т. 2: 1930–1934. 1995; Т. 3: 1935–1940. 1996. Т. 4. Указатели. 1997.