

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди

К.В. Хінкіладзе

На правах рукопису
УДК 821.161.1'06.09(100)-3''192/193''

БЕЛЕТРИСТИКА РОСІЙСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ 1920-Х – 1930-х рр.
У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ ОПОВІДНОЇ ПРОЗИ

спеціальність 10.01.02 – російська література

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Науковий консультант
доктор філологічних наук,
професор О.А. Андрущенко

Харків
2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Теоретико-методологічні аспекти вивчення літератури російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр.	13
1.1. Література російського Зарубіжжя в науково-критичному дискурсі: проблеми дослідження, концепції	13
1.2. Белетристика як явище літературної багаторядності	56
Висновки до 1 розділу	77
РОЗДІЛ 2. Утопія в літературі 1920-х – 1930-х рр.	80
2.1. Утопія в науковому висвітленні: типології і підходи до її вивчення	80
2.2. Проблемно-поетична своєрідність оповідних утопій 1920-х рр.	90
2.3. Проблематика і поетика емігрантських утопій 1930-х рр.	124
Висновки до 2 розділу	141
РОЗДІЛ 3. Традиції сімейного роману-«хроніки» у белетристиці 1920-х – 1930-х рр.	143
Висновки до 3 розділу	188
РОЗДІЛ 4. «Беллетрист есть Подражатель. Он живет чужою мыслию...»: белетристика в орієнтації на класичний зразок	191
Висновки до 4 розділу	222
РОЗДІЛ 5. Синтез елементів різних оповідних жанрів у белетристиці В.П. Кримова	224
5.1. «Память» жанру шахрайського роману і поетика «автобіографізму»	231
5.2. Продовження традицій жанру сімейно-побутового роману	258
5.3. «Суворінська естетика» в романі з ключем «Хорошо жили в Петербурге»	268
5.4. «Дьяволенок под столом» як «психологічний» роман	288

5.5. Елементи «роману про письменника» й «утопія» Аристархова	299
Висновки до 5 розділу	312
ВИСНОВКИ	313
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	322

ВСТУП

Актуальність теми. Багаторядність, багат шаровість сучасної літератури, про яку так багато пишуть протягом останніх двадцяти років, складалася вже на початку ХХ ст., відтворюючи складну культурну стратифікацію. Саме тоді в літературі сформувалися три основні течії – елітарна література, звернена до вузького кола поціновувачів, масова, споживачем якої були широкі кола невибагливих читачів, і белетристика, що займає «серединне» поле літератури. «В начале ХХ в., когда резко изменилась и увеличилась читательская аудитория, появился особый тип массового читателя, для которого эксперименты футуристов, символистов, проза русского модернизма были чужды и непонятны» (М. Черняк). Запитам цього читача відповідали російські переклади детективних серій К. Дойла і Г.К. Честертон, романи М. Арцибашева, А. Вербицької, Л. Чарської. Визначена особливість розвитку літератури свідчить про її життєздатність, орієнтованість на різні типи читання, на читачів, які мають різний культурний досвід.

Після подій революції та громадянської війни література певний час продовжувала розвиватися за своїми колишніми законами, але від'їзд частини письменників і добре освічених кваліфікованих читачів за кордон уносив свої корективи. На наш погляд, у літературі російського Зарубіжжя масова література як така була відсутня: тих читацьких мас, очікуванням яких вона відповідала, в центрах російської еміграції майже не було, тому, ймовірно, і не отримали широкого розвитку такі популярні жанри, як детективи й «жіночі» романи. У Зарубіжжі збереглася й активно розвивалася література елітарна, що порушувала глибинні буттєві проблеми, і белетристика, що зверталася до актуальних питань сучасності й до історичного минулого, яке могло б допомогти зрозуміти сьогодення.

Загальна будова прози російської еміграції є песимістичною: і відтворення нещодавніх, і осмислення далеких у часі подій підстав для

оптимізму не давало. Проте, потребує уточнення думка, усталена протягом останніх років, що російська еміграція жила виключно усвідомленням своєї особливої місії, що й призвело до суттєвого зростання творів, написаних у річці документалістики. «Определившаяся и осмысленная миссия требовала обращения к собственному жизненному – духовному, социальному, политическому, психологическому, нравственному – опыту, который во всей полноте своей и разнообразии естественнее и логичнее было бы передать в форме либо художественной автобиографии, либо собственно документальных жанров: мемуаров, дневников, воспоминаний, писем» (Л. Бронська) [71]. Ця точка зору є справедливою частково, оскільки поряд із названими активно розвивалися інші оповідні жанри: література в еміграції була різноманітною, і не вся вона належить до літератури «високої»: важливе місце в ній займала белетристика, нехай і нечисленна в кількісному відношенні.

Її творцями були письменники різного соціального походження, письменницького досвіду й хисту. Як писав сучасник, у той час «в несколько недель создавались литературные имена. Вл. Набокова, писавшего под псевдонимом Вл. Сирин, начали считать лучшим поэтом эмиграции; несколько рецензий, написанных А. Бахрахом, превратили его в присяжного критика; проф. Даватц утверждал, что Краснов пишет лучше Л. Толстого; М.А. Алданов был зачислен в классики даже без особых хвалебных статей» [21, с. 57]. І хоча час уточнив місце письменників у літературній табелі про ранги, в цілому ця думка виявилася справедливою: специфічна соціокультурна ситуація нерідко висувала на перший план творчість літераторів, які краще і правильніше відчували запити читаючої публіки. Їх твори швидко ставали популярними, але не піднімалася на вершини художності, або письменники досягали її висот в інших літературних родах і жанрах. Вивчення їхньої творчості є своєчасним і важливим, оскільки заповнює прогалину в наших уявленнях про особливості розвитку літератури російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр.

і показує її у всій повноті та різноманітності.

Незважаючи на орієнтацію літератури того часу на порівняно нечисленну аудиторію емігрантів, здебільшого такою, яка переймається проблемою виживання, на «непомічене» покоління поетів, на рідкісні творчі удачі видатних письменників, література все-таки жила за своїми власними законами, що склалися ще на батьківщині. «У нашей здешней литературы, – писав Г. Адамович, – есть некий „аккумулятор“, заряженный в России и оттуда вывезенный. Он дает свет и тепло и еще долго может давать их, но мощь его ограничена и связать с ним надежды на буйство творческих сил было бы опрометчиво» [10, с. 519]. Дійсно, складно говорити про потужний розвиток або розквіт літератури російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. Але суттєвим є те, що вона відтворювала в цілому ті ж тенденції, що склалися в літературі раніше. Белетристика багато в чому «вторинна», тому в ній особливо виразно проявилось характерне, звернене до традиції, і тенденції, які вже склалися в російській літературі.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення специфіки белетристики російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. в аспекті продовження традиції, що збільшує й уточнює картину літературного розвитку, робить її більш об'ємною, заповнює лакуну в уявленнях про особливості розвитку літератури й розкриває її у всій повноті та різноманітності.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження виконано відповідно до комплексної теми «Закономірності розвитку і взаємодії європейських літератур у ХІХ – ХХІ ст.» (держ. № 0111U006441 УкрІНТЕІ), що розробляється кафедрою світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (науковий керівник теми – д.ф.н., проф. О.А. Андрущенко). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (пр. № 3 від 30 травня 2014 р.).

Мета і завдання дослідження. Мета дисертації полягає в тому, щоб установити форми наслідування і трансформації традицій оповідної прози в белетристиці російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр.

Для досягнення поставленої мети сформульовані такі **завдання**:

1) проаналізувати історію вивчення літератури російського Зарубіжжя в науково-критичному дискурсі; виявити основні критерії її періодизації, вивчення літературно-художніх об'єднань і друкованих видань, історії центрів еміграції; особливостей діяльності (поезія, проза, критика, журналістика, філософія, теологія); персоналій;

2) систематизувати теоретико-методологічні підходи до вивчення белетристики в контексті літературної багаторядності; її проблематики, поетики й особливостей функціонування в російській літературі;

3) охарактеризувати проблематику та поетику оповідної утопії в радянській і емігрантській літературі 1920-х – 1930-х рр.;

4) описати форми засвоєння традиції сімейного роману-«хроніки» в белетристиці Г. Гребенщикова;

5) окреслити специфіку белетристики російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. у її орієнтації на класичні зразки (С. Мінцлов й А. Ренніков), проаналізувати форми інтертексту, семантику заголовків;

5) виявити синтез елементів різних оповідних жанрів у белетристиці В. Кримова й схарактеризувати особливості функціонування «пам'яті» жанру шахрайського роману в його трилогії «За мільйонами»;

6) визначити особливості поетики «автобіографізму» й жанру сімейно-побутового роману в спадщині В. Кримова і форми їх наступності;

7) здійснити реконструкцію «суворінської естетики» в романі В. Кримова «Хорошо жили в Петербурге» в контексті культурного життя Росії початку ХХ ст. та з'ясувати її роль у романі з ключем;

8) виявити риси жанру психологічного роману у творчості В. Кримова;

9) висвітлити шляхи наслідування традиції жанрів роману про

письменника й утопії в трилогії В. Кримова «За миллионами» та романі «Фуга».

10) встановити місце белетристики російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. у літературному процесі того часу.

Об'єктом дослідження є белетристичні романи Г. Гребенщикова «Чураевы» (1922 – 1952); П. Краснова «За чертополохом» (1922); В. Кримова «Сидорово ученье» (1932), «Хорошо жили в Петербурге» (1933), «Дьяволенок под столом» (1933), «Фуга» (1935); А. Реннікова «Души живые» (1925), «Жизнь играет» (1930); О. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924 – 1925); Є. Чирікова «Отчий дом. Семейная хроника» (1929 – 1931); повісті А. Реннікова «Диктатор мира» (1925), С. Мінцлова «За мертвими душами» (1925) і збірка оповідань А. Реннікова «Незванные варяги» (1929).

Предмет дослідження: форми наслідування традицій оповідної прози та шляхи їх трансформації у белетристиці російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр.

Методи дослідження. У роботі використано комплекс наукових методів, вибір яких зумовлений її проблематикою й тими дослідницькими завданнями, що в ній вирішуються. Описовий метод дозволив систематизувати різноманітний матеріал дослідження. Для встановлення взаємозв'язків між белетристичними творами і творами «високої» літератури, що є для них текстами-зразками, використовується порівняльно-типологічний метод; він також застосований при зіставленні творів письменників-емігрантів, при їх порівнянні з написаними в той же час у Радянській Росії. Структурно-функціональний метод дав можливість для з'ясування взаємодії різних рівнів й елементів текстів, включаючи реалізацію у ньому різних авторських позицій («точок зору»). Генетичний метод дозволив осмислити особливості актуалізації «пам'яті» жанру в процесі історико-літературного розвитку, а метод інтертекстуального аналізу дав можливість з'ясувати форми входження до белетристики

російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. «чужого» слова, яке розширює її художні можливості.

Теоретико-методологічним підґрунтям дисертації є основні засади праць з історії та теорії розвитку літератури першої третини ХХ ст. та літератури російського Зарубіжжя (В. Агеносова [7], Ю. Азарова [12], О. Андрущенко [24-31], П. Базанова [37], П. Басинського [39], Л. Бронської [70, 71], Т. Буслакової [82], В. Кичигіна [177], О. Коростельова [192, 193], О. Лаврова [219], Л. Луцевич [235, 236], Є. Менегальдо [254, 478], О. Михайлова [266, 267], М. Ніколаєва [279-281], О. Ніколюкіна [287]; Т. Пахмусс [297-299, 480-481], А. Соколова [377, 378], Г. Струве [387], Ю. Терапіано [393, 394], С. Федякіна [411]); поетики російської белетристики (В. Березіна [56], Н. Вершиніної [88, 89], Л. Грекової [123], І. Гурвича [126-128], В. Гусєва [129-131], С. Дмитренко [139], Н. Іванової [161], Ю. Кленової [176], З. Козаровицької [186], С. Кормилова [190], М. Костюхиної [196], О. Крижовецької [202], Л. Луцевич [235, 236], М. Малікової [240], В. Марковича [242, 243], Л. Маянца [252], В. Мяснікова [273], О. Нікульшиної [288], Є. Павлової [296], І. Продана [315], Т. Рожкової [330], О. Симонової [372], Г. Циплакова [428], О. Чеботарьової [434], О. Чернова [435, 436], М. Черняк [442-444], С. Чуприніна [448, 449], Т. Яковлєвої [466] и др.), а також окремих жанрів російської оповідної прози (Ф. Аїнса [14], О. Ануфрієва [32], Г. Баран [38], М. Бахтіна [44, 45], С. Безчотнікової [46, 47, 60], Л. Бронської [70, 71], О. Бистрової [83], Б. Віттенберга [91], І. Воловича [95], А. Воробйової [95, 96], А. Вуліса [99], Р. Гальцевої [101, 102], Л. Гінзбург [108, 109], Г. Гюнтера [132], Б. Єгорова [148], Н. Ковтун [183, 184], В. Кожинова [185], В. Кошелєва [197], Н. Ніколаєвої [283], О. Ніколенко [284], Н. Ніколіної [285], Є. Нікольського [286], О. Павлової [296], С. Петрова [300], С. Сорокіної [382], В. Халізева [416, 417], В. Шестакова [452-454], О. Юферєвої [466]).

Наукова новизна дослідження. У дисертації вперше белетристика російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. осмислена в аспекті продовження

і трансформації традицій оповідної прози. У роботі схарактеризовано проблематику й поетику оповідної утопії в радянській і емігрантській літературі 1920-х – 1930-х рр.; описано форми засвоєння традиції сімейного роману-«хроніки» в белетристиці Г. Гребенщикова; окреслено специфіку белетристики С. Мінцлова й А. Реннікова в її орієнтації на класичні зразки; осмислено синтез елементів різних оповідних жанрів у белетристиці В. Кримова й схарактеризовано особливості функціонування «пам'яті» жанру шахрайського роману в його трилогії «За мільйонами»; окреслено особливості поетики «автобіографізму» й жанру сімейно-побутового роману в «Сидоровом ученє» В. Кримова; здійснено реконструкцію «суворінської естетики» в романі В. Кримова «Хорошо жили в Петербурге» в контексті культурного життя Росії початку ХХ ст. та встановлено її роль у романі з ключем; виявлено риси жанру психологічного роману та висвітлено шляхи наслідування традиції роману про письменника й утопії в трилогії В. Кримова «За мільйонами» та романі «Фуга»; встановлено місце белетристики російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. у літературному процесі того часу.

Теоретичне значення роботи. У дисертації обґрунтовано розуміння белетристики як типу словесної творчості «серединного» поля літератури російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр.; встановлені основні форми наслідування традицій як характерної ознаки поетики белетристики; уточнені існуючі уявлення про закономірності еволюції жанрової структури оповідної прози та механізми актуалізації в белетристиці художнього досвіду минулого.

Практичне значення роботи. Концепція, що лежить в основі дисертації, та її основні результати можуть бути використані в подальших дослідженнях белетристики, при розробці теорії та історії літературної багаторядності. Матеріали дисертації увійшли до програми спеціальних курсів та семінарів, можуть бути використані при викладанні курсу історії світової літератури у вищих та середніх навчальних закладах, при написанні

курсів, магістерських і дисертаційних робіт, тематика яких пов'язана з багатоукладністю літературного процесу.

Апробація результатів дослідження. Дисертація в повному обсязі обговорювалася на засіданнях кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Основні аспекти, теоретичні положення і результати дослідження доповідалися на міжнародних, всеукраїнських, міжвузівських і вузівських конференціях: на XI Міжнародному науковому симпозиумі «Русский вектор в мировой литературе: крымский контекст» (Саки, 2012); на Міжнародних читаннях молодих учених пам'яті Л.Я. Лівшиця (Харків, 2013, 2014); на Міжнародній науковій конференції «Литература в диалоге культур-10» (Ростов-на-Дону, 2013); на Міжнародній науковій конференції «Литература в диалоге культур-11» (Ростов-на-Дону, 2014); на Міжнародній науковій конференції «Духовные векторы литературы: сопряжения и пересечения», присвяченій 80-річчю присудження Нобелівської премії І.О. Буніну (Белгород, 30 жовтня 2013 р.); на Всеукраїнській науковій конференції «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 2013, 2014, 2015, 2016); на V Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 4 – 5 жовтня 2013 р.); на вузівській конференції «Українська освіта та наука у XXI столітті: погляд молоді» (Харків, 22-23 травня 2014); на Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих учених «Українська освіта і наука в XXI столітті: погляд молоді» (Харків, 11-12 травня 2016), на XXIII – XXV Міжнародних наукових конференціях «Мова і культура» імені Сергія Бураго (Київ, 2014, 2015, 2016 рр.).

Особистий внесок здобувача. Дисертація, автореферат і всі опубліковані статті написані автором самостійно.

Публікації. За темою дисертації оприлюднено 31 публікацій: 1 монографія, 25 статей, із них 20 статей надруковані у провідних фахових закордонних і українських наукових виданнях, що індексуються в

наукометричних базах даних, у тому числі, в Index Copernicus.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків і списку використаних джерел, що налічує 450 позицій. Загальний обсяг роботи становить 371 сторінку, з них 322 основного тексту.

РОЗДІЛ І.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ РОСІЙСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ 1920-х – 1930-х рр.

1.1. Література російського Зарубіжжя в науково-критичному дискурсі: проблеми вивчення, концепції

Література російського Зарубіжжя в останні двадцять років усе частіше привертає до себе увагу дослідників, які відповідають на потребу в аналітичному осмисленні цієї складної художньої цілісності. Серед проблем, що стоять сьогодні перед літературознавством, актуальними є аналіз новизни проблематики, жанрово-стилістичної своєрідності і ставлення до традиції, що визначають внутрішню єдність складного й суперечливого періоду розвитку російської словесності та його місце в літературному процесі ХХ ст. Важливим є і питання про естетичну цінність цієї частини літератури та можливості її повномасштабного співвіднесення з літературою, що розвивалася в метрополії.

Ймовірно, першою повноцінною спробою осмислити літературу в еміграції як цілісність можна вважати книгу Г. Струве «Русская литература в изгнании» (1984) [387], що витримала три видання. Для нас її додаткова цінність полягає в тому, що вона присвячена, переважно, довоєнному періодові, представленому двома етапами – становлення літератури в еміграції та її самовизначення. Структура видання дозволила авторові охопити загальні проблеми функціонування, особливостей розвитку журналістики, критики, літературознавства, філософської прози, висвітлити діяльність прозаїків і поетів старшого й молодшого поколінь, запропонувати бібліографію. Оскільки предметом наукових інтересів Г. Струве як дослідника була література Срібного століття, він іноді чіткіше, іноді

декількома рисами окреслює і зв'язок літератури в еміграції з дореволюційною російською літературою.

У «Передмові автора» Г. Струве відзначав, що йому і його сучасникам важко було думати про створення систематичної історії літератури в еміграції: «...даже если считать, что с объявлением войны в 1939 году в истории зарубежной русской литературы завершился какой-то определенный период, открылась в нем новая глава, – даже и тогда писать историю ее первого, довоенного, периода еще не время. Можно лишь подвести какие-то предварительные итоги, составить, так сказать, приблизительный инвентарь этого первого периода» [387, с. 21]. Своє видання Г. Струве називав «первым опытом исторического обзора», завданням якого було «дать максимально объективную картину развития русской зарубежной литературы на общем фоне бытия эмиграции, трактуя при этом литературу в широком смысле слова, то есть включая в нее и философскую прозу, и публицистику» [387, с. 21]. Г. Струве був прибічником уживання словосполучення «література Зарубіжжя», а не «література еміграції» або «емігрантська література»: досить часто він використовував вислів «російська зарубіжна література» [387, с. 22]. У нашій роботі ми послуговуємося термінологією дослідника та, наслідуючи його, називаємо літературу, створену в еміграції, літературою російського Зарубіжжя. Його монографія не може залишитися поза увагою у праці, присвяченій літературі того часу. Ба більше: вона задає координати для її періодизації і є відправним пунктом для уточнень її окремих положень.

Аналізуючи стан історії питання, Г. Струве констатував майже повну відсутність на той час систематичних оглядів російської літератури. На його думку, ні брошура О. Амфітеатрова (1929), ні «Русская литература» І. Тхоржевського [405] не давали повноцінного уявлення про специфіку літератури Зарубіжжя у зв'язку з обмеженим обсягом або непослідовністю, вибірковістю, суб'єктивністю та ін. До видань, які певною мірою відповідали завданню осмислити довоєнний період її розвитку більш-менш

повно, він відніс «Одиночество и свободу» Г. Адамовича [8], «Литературные статьи и воспоминания» В. Ходасевича [420], кілька видань іноземних авторів. Однак йшлося все-таки не про наукові дослідження, а про збірники літературної критики, есеїстики та мемуари, що завдання такого масштабу не ставили. Така ж справа була і з бібліографією.

Першою успішною спробою її створення Г. Струве вважав видання «Русская зарубежная книга» (1924), після виходу у світ якої, однак, не з'явилося жодного скільки-небудь повного бібліографічного зведення. Сам автор, за його словами, користувався журналом «Новая русская книга» (Берлін), у якому містилися бібліографічні вказівки для раннього періоду літератури. «Отсутствие общей библиографии художественной литературы, – вважав Г.П. Струве, – конечно, очень мешает работе летописца или историка зарубежной литературы, в частности, отсутствие надлежащих справочных изданий сильно затрудняло датировку тех или иных произведений, и ошибки в этом отношении совершенно неизбежны...» [387, с. 24]. Дійсно, сучасний стан бібліографічної справи, відкриті літературознавцям можливості для роботи в Європі й Америці дають можливість уточнити деякі факти, дати, які автору були невідомі або недоступні. Працюючи над своїм виданням, Г. Струве, мабуть, не мав уявлення про те, що в СРСР подвижницьку працю щодо створення бібліографії літератури російського Зарубіжжя здійснив А. Алексєєв, який також був зосереджений на довоєнному періоді [18]. Він був прихильником такого погляду на розвиток літератури, при якому обидві її гілки сприймав як єдність.

Як зазначає К. Муратова, «писатели, начавшие свой путь в конце XIX века, имели общие культурно-национальные корни, и сами, где бы они не жили, обогащали духовную культуру России. Как историк литературы Алексєєв был уверен, что к такому восприятию неизбежно придут и другие. Он готовил почву для будущих исследований. Таким образом, труд библиографа-энтузиаста предварял труд литературоведов» [271, с. 4].

Сьогодні точка зору А. Алексєєва про єдність російської літератури, як нам видається, стала переважаючою, а його бібліографія, дійсно, є міцною основою для подальших літературознавчих досліджень. У бібліографії А. Алексєєва подано відомості про публікації книг 1917 – 1940 рр. і відгуків на них. За кордоном також були зібрані і видані декілька бібліографій: «Библиография русской зарубежной литературы: 1918-1968» (Бостон, 1970) [62-63]; перевидання «Материалов для библиографии русских научных трудов за рубежом. (1920-1940)» за редакцією Є. Спекторського (Гаага; Париж, 1970) [250-251]; «Зарубежная Россия: История и культурно-просветительная работа русского зарубежья за полвека: 1920-1970» П. Ковалевського (Париж, 1971) [182]; «Русские писатели эмиграции» Н. Зернова (Бостон, 1973) [159].

Із початку 1990-х рр. процес осмислення окремих напрямів літератури в еміграції випереджав роботу зі збирання та публікації бібліографії. Однак із плином часу збільшилася кількість бібліографічних словників і довідників, почали створюватися ґрунтовні бібліографічні зведення. Серед них відзначимо «Русское печатное слово в Латвии 1917-1944 рр . » Ю. Абизова (1991) [1]; «106 литературных имен русского зарубежья» (1992) [386]; «Литература русского зарубежья возвращается на родину» (1993) [223-224]; «Политика, идеология, быт и научные труды русской эмиграции» (1993) [308]; «Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников, 1900-1937» М. Богомолова (1994) [64]; «Русские общественные и культурные деятели в Эстонии» С. Ісакова (1994) [166]; «Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции, первая XX в.» (1997) [342]; «Книга русского зарубежья в собрании Российской государственной библиотеки» (1997-2001) [179]; «Литературная энциклопедия русского зарубежья» (1918-1940)» за редакцією О. Ніколюкіна (1997) [227-230]; «Изучение литературы русской эмиграции за рубежом (1920-1990-тые)» за редакцією Т. Белової (2002) [163]; «"А пришлось в разлуке жить года..."»: Русское зарубежье в Финляндии между

двумя войнами» (2003) [33]; «Материалы о русской эмиграции 1920-1930-х годов в собрании баронессы М.Д. Врангель» І. Шевеленко [451] та ін. Не можна залишити поза увагою плідну діяльність О. Коростельова, який упорядковує бібліографії публікацій російського Зарубіжжя та виконує значну роботу для перевидання творів і архівних матеріалів, що залишилися в країнах Європи [192, 193, 203-204, 226, 467]. Бібліографічні зведення, словники, покажчики літератури створили міцну базу для наукових досліджень різних боків літератури того часу.

На сьогодні написано цілу низку узагальнюючих досліджень, що репрезентують історію літератури у хронологічній послідовності й у зв'язку зі загальним положенням письменників-емігрантів [1-5, 12, 13, 18, 33, 37, 41, 42, 50, 51, 52, 57, 65, 68, 82, 86, 98, 141, 159, 161, 166, 167, 179, 182, 187, 203, 211, 212, 223-230, 232, 233, 244, 254, 267, 279, 280, 290, 291, 303, 305, 308, 320, 341-351, 359, 360, 361, 371, 387]. Такий підхід пропонував іще Г. Струве, який вважав, що історія довоєнної еміграції «должна служить фоном для истории эмигрантской литературы. <...> Самая эта эмиграция есть явление огромное, в мировой истории беспрецедентное» [87 с. 22]. Її висвітлення ведеться від моменту і обставин від'їзду російських письменників за кордон, формування перших літературно-художніх об'єднань і відкриття друкованих видань, як правило, в центрах еміграції (у Чехословаччині, Франції, США, Естонії, Югославії, Німеччині, Китаї та ін); за особливостями діяльності (поезія, проза, журналістика, філософія, теологія); за тематикою, що порушувалась у статтях і дослідженнях (доля еміграції, класика, стан сучасної літератури, становлення нового покоління письменників, оновлення мови, доля жанрів) та ін. Найбільша в кількісному відношенні група досліджень присвячена персоналіям, насамперед, видатних письменників. Ряд робіт, важливих у методологічному відношенні, містить періодизації літератури в еміграції, причому як найширші – від кінця XVII ст., коли виникло таке явище, як від'їзд російських письменників за кордон, так і в межах XX ст.

У нашій роботі мова йде про період, який вже добре описаний. Починаючи із видання Г. Струве, дослідники частіше зверталися до історії літератури 1920-х – 1930-х рр., ніж до інших періодів її розвитку, та й самі письменники-емігранти усвідомлювали його як надзвичайно важливий час в історії літератури. Як справедливо зазначає С. Федякін, «ощущение невозможности ”повторения пройденного”», тобто досягнень літератури і мистецтва кінця XIX – початку XX ст., «переживалось особенно остро: положение, в котором оказались русские эмигранты, было исключительным. Проблема читателя, проблема литературной смены, проблема публикации» [411, с. 8], звичайні для кожного нового етапу розвитку літератури, у цьому випадку набували особливо драматичного характеру. Діячі еміграції того часу бачили картину розвитку літератури кризовою, наповненою антихудожніми тенденціями. Тому нерідко розгорталися дискусії, в яких мали вироблятися специфічні підходи до вирішення кризи і прояснялося «ключевая задача эмиграции – хранить и оберегать русскую культуру в условиях, которые могли способствовать этому в наименьшей степени» [411, с. 11]. Йдеться, насамперед, про мову, полеміка про яку виливалася у суперечки щодо особливостей російського шляху.

Спочатку проблеми мови пов'язувалися зі згубним впливом революційної лексики, грубістю, вторгненням у художню прозу мови натовпу, вулиці, підвищенням її публіцистичності. Але несподівано виникла тема «двох літературних мов», тобто протистояння мов творів І. Буніна і О. Ремізова, яке виявило пошуки глибинних суперечностей між високою культурою і народною, сучасною та класичною, а також – у розумінні П. Муратова, – життєвою і нежиттєвою. «И здесь одна полемика как бы соприкоснулась с другой, – пише С. Федякін, – той, что пыталась очертить пути, по которым пошла современная проза. <...> Утратой “жизненности” можно объяснить и движение прозы в сторону “орнаментики” (обладающей определенной долей “жизненности”, как, например, у Ремизова), и попытки создать новую русскую прозу, в основу которой положена не

“жизненность”, но – по западному образцу – сила вымысла. Последний путь, по мнению П. Муратова, ничего существенного до сих пор не дал, поэтому современная проза в России при наличии некоторых талантов оказалась в целом весьма консервативной в средствах и при заметной утрате “жизненности” – “отсталой” в сравнении с литературой европейской. <...> “Стыковка” спора о современной прозе с полемикой о языке была неизбежна, когда в последней были затронуты русская история, Петровские реформы, история рождения литературного языка. С полемикой о романе спор о современной русской прозе соприкасался самым непосредственным образом» [411, с. 13 – 15]. Отже, навіть виїхавши в еміграцію, представники російської культури продовжували суперечки про шляхи та засоби розвитку літератури, суперечки, не завершені ними ще в Росії у зв'язку зі зміною соціокультурної ситуації.

У відповідь на статтю К. Мочульського «О современном романе» (1927) [див. 411, с. 15], у якій видатний історик літератури, критик і есеїст відзначав кризові явища в романі, де психологізм поступався місцем побутописання або захопливій інтризі, розгорнулася полеміка, що виявила не тільки різні позиції: в ній були сформульовані погляди на минуле і майбутнє цього жанру. П. Біциллі з аналізу сучасного стану історичного роману зробив висновки і про читання белетристики, зауваживши, що «средний читатель некогда тянулся к чтению подобных книг потому, что ранее, “в скрытом состоянии, элементы романтической или науковерческой пошлости были налицо во всех почти произведениях историографии XIX в., как элементы пошлости житейской в романах даже величайших писателей той же поры”. Теперь же история и роман от них избавились, оттолкнув тем самым и простого читателя. Хотя последний вполне готов был удовлетвориться тем второсортным романным чтивом, которое в изобилии производила современная беллетристика. Европейский роман вышел “в люди” из низких жанров, но сумел возвыситься до высокого искусства в прозе XIX в. Теперь же он вернулся к своему началу, и читатель, ранее

торопившийся узнать, “удастся ли душе-рыцарю выбратся из заколдованного леса”, снова с прежним вниманием следит, как сумеет раскрыть тайну убийства ”симпатичный агент Скотланд-Ярда”» [цит. за: 411, с. 18]. Звернімо увагу, що у стислому вигляді П. Біциллі охарактеризував специфіку оповіді сучасного йому детектива, звертаючи увагу на формульність і використання певного набору матриць, що мають народнопоетичне походження: вони були описані В. Проппом у його класичній праці «Морфология <”волшебной”> сказки». Однак, зневажливе ставлення до белетристики не відповідало її дійсному становищу в читацьких уподобаннях: белетричні твори не тільки швидко ставали популярними у читачів-емігрантів, але й активно перекладалися іноземними мовами (як, наприклад, романи В. Кримова).

Суперечка щодо долі російської прози в еміграції і про шляхи розвитку роману стимулювала й полеміку про поезію. Нагадаємо про публічний обмін думками між В. Ходасевичем і Г. Адамовичем з приводу майбутнього поезії поза Росією. Центральна ідея цієї полеміки стосувалася естетичної цінності російської поезії Зарубіжжя. Вона відбувалася у 1935 р. на сторінках журналу «Числа», в газетах «Возрождение» і «Последние новости». Обидва її учасники визнавали кризовий характер творчості поетів діаспори (у першу чергу, поетів молодого покоління, яке свої твори декламувало й обговорювало в паризьких кав'ярнях), однак Г. Адамович, як втім, і Ю. Терапіано, був готовий пробачити зниження рівня майстерності за невігядливість і щирість у вираженні поетичного переживання. В. Ходасевич, навпаки, вважав, що лише справжні твори мистецтва мають право на існування в просторі російської словесності [детальніше див.: 7, 10, 393, 394].

До цього моменту формування емігрантської літератури як певної цілісності в основному завершилося і можна було підбити деякі підсумки її розвитку. В середині цього часу, вважав видатний критик та історик літератури Ю. Терапіано, намітилися три нерівнозначних етапи. У 1920-х

рр. молода емігрантська поезія перебувала на стадії учнівства. Для творів молодих поетів було характерне формальне наслідування експериментів В. Маяковського, С. Єсеніна, Б. Пастернака й новітніх течій європейської літератури. У другій половині 1920-х років «вопрос о соотношении формы и содержания повлек за собой переоценку ценностей» [394, с. 121]. У ці роки пошук власного стилю здійснювався на тлі поглибленого інтересу до класичної спадщини. На початку 1930-х рр. емігрантська поезія спробувала виразити новий досвід «”метафизической сущности человека”, основанный на собственном неповторимо-личном ощущении» [394, с. 122]. Кращі уми еміграції шукали те спільне, що могло надати ваги художньому переживанню, яке виникло, – звідси пафос «спільної творчості», заснованої на взаємній довірі літератури й життя, у статтях Г. Адамовича [9, с. 510 – 523] і, навпаки, визнання нездатності кращих поетів Зарубіжжя «соединить в сознании одном прекрасного разрозненные части», висловлене в праці В. Тхоржевського [405, с. 229]. Ю. Терапіано до розвитку прози в еміграції був загалом байдужий і відзначив лише деякі твори російських прозаїків, тому і його періодизація історії літератури в еміграції була заснована на особливостях розвитку поезії. Але в загальному вигляді вона відповідала особливостям розвитку всієї літератури того часу.

Логічним продовженням дискусії 1935 р. стало обговорення поетичної антології «Якорь» (1936), укладеної Г. Адамовичем і М. Кантором, – першого зібрання поетів Зарубіжжя. Читачам було представлено достатньо повне зібрання зарубіжної поезії: до антології увійшло 77 творів, що належали поетам різних поколінь, шкіл і регіонів. Вона дозволяла судити про поезію в еміграції як про історико-культурний досвід і художнє явище. Антологія включала в себе шість розділів, у першому з яких були об'єднані поети старшого покоління («писатели, литературная деятельность которых началась еще в России»), від Д. Мережковського до В. Одоевцевої і В. Злобіна, а в інших п'яти – власне зарубіжні автори, згруповані за територіально-культурною ознакою: поети Франції, поети пражського

об'єднання «Скит», «берлінська» група, поети Далекого Сходу, і, нарешті, «авторы, живущие в разных пунктах русского рассеяния, не образуя, однако, достаточно прочных и характерных групп» [467]. Тут вперше було зібрано творчість різних учасників незвичайного літературного процесу і прокладені можливі шляхи його подальшого вивчення.

Видання «Якоря», як нам видається, виконало своє завдання. Його склад був добре вивіреним, переважна більшість учасників антології продовжувала літературну діяльність і залишила свій слід у поезії, а письменники, які згодом вважалися корифеями, були відзначені спеціальною увагою укладачів книги. Однак сучасники розцінили цей літературний досвід по-різному. Багато в чому різні оцінки були пов'язані з очікуваннями від емігрантської поезії «великих звершень». П. Біцилли бачив в антології М. Кантора і Г. Адамовича доказ того, що поезія «не вмерла» [203, с. 163], а А. Бем висловлював відверту прикрість щодо її емігрантського ізводу. «...Трудно примириться с тем, что поэзия эмиграции, за редкими исключениями, не отразила трагического смысла нашей судьбы и не попыталась поэтически эту трагедию осмыслить, – писал он. – Этот отрыв поэзии от жизни, от того, что составляет самый смысл нашего существования, нашего послания, особенно ярко показывает, что эмигрантская поэзия очутилась в тупике, что она сама виновата, если не находит отклика в окружающей среде [203, с. 300]. Опираючись тому, що поети йшли шляхами, прокладеними ще на батьківщині, а не стали оплакувати власну участь, А. Бем усе ж констатував збереження і продовження традиції.

За роки, що минули з часу публікації «Якоря», відбулося чимало змін у розумінні особливостей літературного процесу 1920-х – 1930-х років. Однак і сьогодні, коли саме існування літератури Зарубіжжя в особі її видатних представників, які зробили значний внесок у розвиток російської культури, не піддається сумніву, як і раніше, висловлюються різні думки про неї. Так, В. Костіков вважає, що поетична еміграція «не смогла создать

свою стилистику. В лучшем случае это повторение образцов дореволюционной поэзии, стилистическое эпигонство, в худшем – обременительное графоманство» [195, с. 297]. Протилежної думки дотримувалася Т. Пахмусс, яка стверджувала, що в емігрантській поезії того часу має місце «полное соответствие между метрическим, строфическим и тематическим аспектами стихосложения. Эти фонетические, семантические и ритмические особенности свидетельствуют о большом художественном мастерстве русских писателей в те далекие дни...» [297, с. 353]. Нам ближче точка зору В. Агеносова, який писав, що «русская литература за рубежом развивалась полноценно, многожанрово, многостильно» [7, с. 10]. Але про те, що вона характеризувалася багатосаровістю, у дослідженнях з історії літератури, на жаль, майже не йдеться.

Різна цінність і місце в історії літератури творів І. Буніна, Д. Мережковського, І. Шмельова, О. Купріна, Б. Зайцева, О. Ремізова і тих, хто в цей, так би мовити, в «перший» ряд письменників не увійшов, відзначалася ще Г. Струве в першому систематичному огляді історії літератури російського Зарубіжжя. Десятий параграф розділу про прозаїків 1920-х рр. він починає словами: «Беллетристами стали – или по крайней мере отдать дань – в эмиграции несколько литераторов, известных еще в России, хотя и не в области художественной литературы, относить которых к младшему литературному поколению было бы неправильным. Таковы М.А. Осоргин, П.П. Муратов, Ф.А. Степун и И.В. Шкловский-Дионео» [387, с. 89]. Пройшовши велику журналістську школу, пов'язану з оперативною реакцією на події дійсності, ці письменники звернулися до белетристики у більшості вимушено, вже опинившись в еміграції.

Так, М. Осоргін наприкінці 1920-х рр. опублікував роман «Сивцев Вражек», що став популярним особливо в Америці. Як зазначає Г. Струве, «за свое пребывание за рубежом Осоргин выпустил не менее десяти книг, <...> но из них большая часть не может быть отнесена к беллетристике» [387, с. 185], крім його чотирьох романів (у тому числі, «Свидетель

истории», «Книга о концах», «Вольный каменщик»). Вони публікувалися протягом десяти років, були присвячені сучасності і мали документальну основу. У белетристичному романі П. Муратова «Эгерия» (1922), що нагадує, за словами Г. Струве, прозу М. Кузьміна і В. Брюсова, виявилось глибоке знання письменником історії мистецтва. На відміну від М. Осоргіна, він створював белетристику на початку свого перебування в еміграції. Роман привернув до себе увагу М. Алданова, який, однак, не побачив у ньому «специфической историчности» [387, с. 90], пред'являючи до нього вимоги, що зазвичай висуваються до серйозної історичної романістики. Ф. Степун – філософ і культуролог, – виїхав до Європи у 1922 р. на тому ж «філософському» пароплаві, що й М. Осоргін, і в еміграції багато писав як публіцист і критик. Йому належить лише один роман – «філософський роман у листах» «Николай Переслегин», написаний на автобіографічному матеріалі. Г. Струве відзначав, що цей «роман слишком перегружен философскими рассуждениями и мелочно безжалостным самоанализом, <...> чтобы почитаться художественной удачей, но ему нельзя отказать во многих достоинствах. В нем сказываются ум, и наблюдательность, и несомненный изобразительный талант автора – как в изображении отдельных людей, так и в описаниях русской природы <...> Его достоинства – скорее достоинства острого философствующего ума и наблюдательного мемуариста, а не художника, и потому роману Степуна, естественно, можно предпочесть его же неприкрытые, не романсированные воспоминания о той же эпохе» [387, с. 91, 92]. Згадані твори успадковували окремі особливості «високої» літератури, «нагадували», за словами Г. Струве, прозу, яка створювалася в Росії. Деякі з цих творів активно перекладалися іноземними мовами, але в історію літератури М. Осоргін і Ф. Степун усе ж увійшли, не як белетристи. Це той випадок, про який йшлося у вступі, коли власних письменницьких висок майстри досягали в інших галузях творчості.

Окремий підрозділ розділу про прозаїків 1920-х рр. Г. Струве присвятив Олексію Толстому, визначення місця творів якого в літературі Зарубіжжя викликало труднощі, вірніше, він позначив його двозначно: письменник «только одним боком принадлежит зарубежной литературе» [387, с. 82]. Г. Струве вважав, що найвизначнішим твором письменника є його роман «Хождения по мукам», вірніше, частина перша. «"Хождение по мукам" было первой в русской литературе попыткой дать широкую картину русского общества накануне революции и во время ее. Роман этот нередко изображается не только как одно из лучших произведений Толстого, но и как одна из самых значительных вещей в пореволюционной литературе. <...> В романе есть прекрасные описания, великолепно очерченные персонажи. Удался Толстому сам Телегин, человек тоже скорее нутряной и очень русский. Но историку с этим романом делать нечего. Не говоря уже о том, что в дальнейших частях Толстой явно приспособился к требованиям своих новых господ...» [387, с. 83]. Г. Струве відзначав, що в романі О. Толстой неприязно відтворив представників столичної богеми, зводячи «с кем-то мелкие счеты», і справжня характеристика історичної дійсності того часу міститься, на його думку, не в «Хождении по мукам», а у творах М. Алданова.

В огляді Г. Струве Д. Мережковський і М. Алданов зараховані до першорядних письменників, хоча в сучасному літературознавстві, як вже зазначалося, М. Алданов характеризується найчастіше, як історичний белетрист. Але в контексті літературної багаторядності очевидно, що їх твори займають різне місце на шкалі, користуючись виразом І. Гурвіча, «краще – гірше»: Д. Мережковський належить до переліку найбільш видатних художників російського Зарубіжжя, а М. Алданов, як представник «серединної» літератури, сьогодні у свідомості читачів зсувається за шкалою «вгору».

Про історичну белетристику вже написано досить багато [25, 26, 40, 95, 111, 155, 176, 186, 218, 252, 273, 279, 280, 288, 300, 315, 323, 283, 408,

443, 464], десятки досліджень присвячені емігрантській творчості Д. Мережковського і М. Алданова [див. напр., 24 – 31, 140, 164, 165, 192, 215, 219, 298, 299, 310, 314, 387, 393, 394, 403, 437, 438], і сказати якесь вагоме слово про їхню спадщину досить складно. У нашій дисертації не ставиться завдання аналізувати історичну белетристику, але залишити поза увагою історичну прозу Д. Мережковського і М. Алданова було б неправильно, оскільки її специфіка проливає додаткове світло на засвоєння і трансформацію традиції оповідної прози. Тому, не претендуючи на повноту аналізу, саме в огляді історії питання зупиняємося лише на кількох ключових моментах, що дозволяють говорити про місце їхньої історичної прози в літературі 1920-х – 1930-х рр.

В історії літератури ХХ ст., мабуть, важко знайти ще двох письменників, які б так послідовно розробляли одні й ті ж теми, як вони. Один із них, Д. Мережковський, увійшов у літературу набагато раніше іншого, закінчив історико-філологічний факультет Санкт-Петербурзького університету і був відомий, насамперед, як поет, основоположник російського символізму, лідер руху за утвердження «нової релігійної свідомості», плідний і дуже популярний письменник.

Інший, М. Алданов, народився на двадцять років пізніше в Києві, отримав університетський диплом у рік кризи символізму, як учений-хімік публікував дослідження з фізичної хімії в Петербурзі, Києві, Парижі, де продовжив своє навчання. Лише у 1915 р. він виступив як літератор, а посправжньому став відомий лише в еміграції, «как-то вдруг, – за словами Г. Струве, – в возрасте 35 лет, открыл в себе исторического романиста» [387, с. 87]. Прагнучи збагнути закономірності російської та світової історії, обидва письменника зверталися, за деякими винятками, до одних і тих же епох, до одних і тих же імен. Здається іноді, що М. Алданов «перевіряв» концепцію Д. Мережковського, «перепрописував» її.

Навіть побіжний погляд на перелік творів Д. Мережковського і М. Алданова підтверджує спільність їх інтересів. Так, наприклад, у 1913 р.

Д. Мережковський опублікував статтю «Св. Елена», а у 1921 р. М. Алданов – повість «Святая Елена, маленький остров». Першою частиною трилогії Д. Мережковського «Царство Зверя» є трагедія «Павел I» (1907), що була надрукована також під назвою «Смерть Павла». У 1926 р. М. Алданов завершив книгу «Заговор» про те ж вбивство. Подібні приклади можна продовжувати. Але зазначена нами схожість при найближчому розгляді виявляється лише зовнішньою. Звертаючись до одних і тим же епох, до одних і тим же імен, історичних постатей і сюжетів, обидва письменники по-різному їх усвідомлюють. Пояснити це можна відмінністю їх історичних концепцій. До того ж слід враховувати, що Д. Мережковський усе ж належить до «високої», елітарної літератури. Як справедливо пише О. Коростельов, «нынешнему читателю порой трудно поверить, что в начале века Мережковского многие считали первым писателем России, более того, одним из первых писателей Европы. Авторитет его на Западе был едва ли не больше, чем в России. Он переводился на все европейские языки. <...> Среди европейских властителей дум находились люди (среди них, например, Томас Манн), изучавшие русский язык не потому, что “им разговаривал Ленин”, а чтобы читать Мережковского в подлиннике» [192, с. 561]. Він претендував на отримання Нобелівської премії з літератури й змагався у цьому з І. Буніним. Його історична проза завжди вважалася надзвичайно складною, інтелектуальною, яка містить громіздкий релігійно-філософський підтекст, що представляє цінність для характеристики шукань російського символізму.

М. Алданов відразу був зарахований до розряду талановитих белетристів, у якого, тим не менше, був свій, специфічний погляд на закономірності російської та світової історії, що стверджувався в численних романах і серії нарисів-портретів. Так, звертаючись до вбивства Павла I, М. Алданов пояснює свій інтерес до нього всесвітньо-історичним значенням цієї події. Він писав у Передмові до «Заговора» у 1927 р.: «В основу настоящей книги легла мрачная историческая драма. В деле, закончившемся

11 марта 1801 года, сказала с необыкновенной силой черта безвыходности. В совершенно безвыходном положении были и царь и цареубийцы» [16]. Імператор, якого М. Алданов не вважав «тупым кровожадным извергом», як думали про нього деякі сучасники, був жертвою своєї душевної хвороби, і «неограниченная власть самодержца превратила его личную драму в национальную трагедию» [16]. Його вбивці були неординарними людьми, вони «в умственном и в моральном отношении стояли не ниже, а выше большинства их знаменитых западных современников, участников Французской революции» [16].

Звернімо увагу: «не нижче, а вище <..> учасників Французкої революції». Це зіставлення є, на нашу думку, досить важливим для розуміння специфіки погляду автора на російську історію: її особливості він пов'язував із подіями першої європейської революції. Далі автор Передмови робить іще одне характерне зауваження: «Если б граф Пален остался у власти в царствование Александра I, вероятно, история России (а с ней и европейская история) приняла бы иное направление» [16]. У багатьох його творах, а особливо в «Портретах» нерідко виникає ця недозволена для історика, але цілком припустима для белетриста формула: як би склалася історія, якби.. Про це правильно та точно пише Н. Тройнікова [403, с. 7]

Історія задуму, створення і публікації трагедії Д. Мережковського «Павел I» добре вивчені. Так, О. Андрущенко в ряді робіт [24 – 27] простежує рух його задуму і наводить уривки з листів автора «Павла I і спогадів З. Гіппіус, які з усією очевидністю свідчать про те, що письменник дивився на цю епоху «под одним углом – религиозным» [110, с. 246], на відміну від М. Алданова, якого як історичного романіста, за його власними словами, «занимали не исторические события, не политические явления, а живые люди» [16]. Д. Мережковський прагнув «показать бесконечный религиозный соблазн самодержавия (этого русские революционеры, кроме самых редких, совсем не чувствуют)» [258, с. 35], а М. Алданов замислювався над долями Суворова, Палена, Безбородько, Паніна,

Воронцових, Тализіна, Вал. Зубова, Яшвіля, Завадовського, Строганових, С. Уварова. Про деяких із них він згодом написав свої історичні нариси-портрети. Обидва письменника зверталися до видання «Цареубийству 11 марта 1801 року. Записки участников и современников» (1907) [426], у якому були зібрані спогади Саблукова, графа Бенигсена, графа Ланжерона, Фонвізіна, княгині Лівен, князя Чарторийського, барона Гейкінга, Коцебу, замальовки палацового побуту, плітки, описи поведінки Павла, Олександра, Палена та ін, а також самої події вбивства, але по-різному скористалися знайденими там фактами.

Звичайно, протиставляти цикл Д. Мережковського «Царство Зверя», першою частиною якого була п'єса про вбивство Павла, «Заговору» М. Алданова було б неправильно. Незважаючи на те, що він не був символістом, його твори так само, як і у його старшого сучасника, безсумнівно можуть розглядатися як «ланки одного ланцюга». Всі вони скріплені між собою одним уявленням про особливості історичного розвитку. Д. Мережковський, як справедливо зазначає О. Андрущенко, бачив час царювання Павла I в контексті «русского исторического процесса, где прослеживается определившаяся уже тенденция, а с другой, как время правления одного из самодержцев, реформы которого во многом определили облик будущей России и судьба которого привлекает своей трагичностью. Поиску исторических закономерностей, их следствий, а также особых примет павловского времени и посвящена драма “Павел I”» [24, с. 113]. Його п'єсу слід розглядати як частину циклу, а також як частину серії циклів і всієї творчості письменника в цілому.

У М. Алданова цей зв'язок, на перший погляд, не такий явний. Безліч романів, портретів, статей, нарисів, присвячених епосі Французької революції та її непомітним учасникам, російській історії та її невидимим пружинам, історичним постатям інших європейських країн, а також сучасникам, здавалося б, складно осмислити як щось єдине. Насправді, так само, як і у Д. Мережковського, саме історіософська концепція об'єднує усі

його твори, так і у М. Алданова уявлення про специфіку історичного процесу з'єднують різні сторони його творчості. Як справедливо писав про його твори 1920-х рр. Г. Струве, «каждый из этих романов представляет самостоятельное, законченное целое, но все они связаны между собой, а также – более тонкими и запутанными нитями, – со всей серией историко-философских романов Алданова о прошлом и настоящем» [387, с. 88].

Скріплюючою ідеєю творів Д. Мережковського є думка про незмінне настання Третього Заповіту або Царства Духу. Як справедливо зазначає О. Лавров, «все явления истории и культуры он воспринимал и осмыслял как форму становления единой, телеологически развивающейся мистической идеи» [219, с. 5]. Письменник вибудовував своєрідний ланцюжок: від Юліана Відступника, одного з перших, хто прагнув з'єднати давню античність із молодим християнством, – а це, на думку письменника, і є одна із найважливіших рис майбутнього «надісторичного християнства», – до титанів Відродження, яким передається ця таємна релігійна думка. Третя частина трилогії «Христос и Антихрист» несподівано, здавалося б, присвячена одному з ключових моментів російської історії – вбивству Петром I його сина Олексія. Але в контексті уявлень Д. Мережковського перемикання на цю історичну епоху цілком логічне: тут у світову містерію включається Росія. Друга трилогія продовжує лінію: Павло I – спадкоємець великого Петра, не встиг передати владу церкви і ввести Росію до царства Духа, потім – Олександр I, який, нібито, мріяв відректися від престолу, оскільки розумів згубність самодержавного типу правління, але несподівано помер і, нарешті, декабристи, перші провісники великої релігійної революції.

Іншого звучання ця ж концепція набуває в літературній критиці. Як неодноразово відзначали дослідники, місце і роль російської літератури Д. Мережковський визначав вельми своєрідно. Він визнавав, що думка про Церкву Третього Заповіту не мала підтримки в російському православ'ї, але утвердилася, як він писав у книзі «Л. Толстой и Достоевский», у російській

літературі. Тому він робить специфічний відбір імен, вибудовує свою ієрархію російських письменників, прочитуючи їхню творчість так, щоб усі вони тією чи іншою мірою – виявлялися виразниками цієї « нової релігійної свідомості ». Публіцистика Д. Мережковського також служить цій меті. Предметом його уваги є лише ті суспільно-політичні події чи громадські діячі, мислителі, політики минулого і сучасності, діяльність яких давала можливість для своєрідного тлумачення згідно з концепцією, яку він утверджував. Але у творчості письменника періоду еміграції змінюється кут зору на світову історію.

Історична диалогія «Мессия» відповідає його прагненню в далекій давнині шукати перші прояви одвічного прагнення людства до Царства Духа (як у «Отверженном»). Його дослідження того часу, присвячені історії релігійних шукань, які, за твердженням О. Лаврова, є паралеллю до цієї диалогії, звернені до стародавнього Єгипту та Вавилону, зникненню Атлантиди, а також присвячені великим реформаторам: Жанні д'Арк, Франциску Ассизькому, Кальвіну, Лютеру, Паскалю, Терезі Ліз'єській і Терезі Авільській та багатьом ін. Можна припустити, що у творах періоду еміграції він «заповнював» прогалини у своїй всесвітньо-історичній містерії, додаючи до картини історичного розвитку, створеної ним у Росії, відсутні ланки.

Глибинний задум так званої «єгипетської» диалогії «Мессия» дослідники пов'язують із тією же ідеєю, якою просякнуті його відомі цикли: «Погружаясь в незапамятную старину, – зазначав О.В. Лавров, – писатель обнаруживает и там все те же нерушимые скрижали, в соответствии с которыми осуществлялась мировая история и культура двух последних тысячелетий и которым суждено новое постижение в грядущие времена» [219, с. 7]. Проблематика диалогії дозволяє говорити про аналіз подій сучасної дійсності «не только в конкретно-историческом, политическом, но и в мистико-историософском ракурсе: большевизм в его восприятии – это "царство Антихриста", воплощение абсолютного метафизического зла,

следствие извращения и поругания христианских заветов» [219, с. 7]. Романи, що складають діалогію, таким чином, продовжують і поглиблюють зображення «історії як містерії» (О. Лавров), яке завжди було властиве письменнику.

Численні белетристичні твори М. Алданова також можуть бути представлені у певній системі, що організована його історичною концепцією. Він вважав, що все у всесвітній історії визначає Випадок. Ніякі закономірності, на думку письменника, не здатні пояснити дивних поворотів світової історії або ролі тієї чи іншої особистості в ній. Центральним «питанням» його творчості, ймовірно, слід вважати питання про причини російської революції і тієї катастрофи, яку пережила Росія. Заради пошуків відповіді на нього він звертається до центральних фігур цієї події, а також до тих, хто ніколи не був у центрі суспільної уваги. Проте в їх приході до влади він бачить цілий комплекс причин, серед яких чимало випадковостей: дрібні події, хиткі зв'язки, збіги. Долі людей, що стояли біля горнила революції, відповіді на поставлене питання, ймовірно, йому не давали. М. Алданов звертається до часу, що передує революції в Росії: до причин Першої світової війни, краху династії Габсбургів, долі випадкових учасників цих подій. Але і цей, за висловом О. Солженіцина, історичний «вузол», цікавий і повчальний сам по собі, глибинних причин російської катастрофи не відкриває. Тому письменник прагнув осмислити долі тих, хто у другій половині XIX ст. визначав рух історії чи був випадковим її учасником і свідком.

Систематизуючи всі твори письменника згідно такого підходу, ми отримуємо можливість припустити, що у своїх пошуках він поступово спускався по хронологічній таблиці історії до часу, що передував Великій Французькій революції. Письменника, за його власними словами, цікавили «гвинтики» всесвітньої історичної машини, випадкові свідки або люди, які мимоволі підштовхнули хід історії в іншому напрямку, – аферисти, злодії, шахраї, фанатики, жінки легкої поведінки. У цьому зв'язку логічним є

наполеонівський тематичний пласт у його спадщині, «ванна Марата», «Дюк Эмманиул Осипович де Ришелье», «Юность Павла Строганова», «Сперанский и декабристы» і «Сент-Эмилионская трагедия» та ін. І в історичних нарисах, і в белетристиці так чи інакше зберігається загальне коло імен і подій. Усі його твори, які розробляють різні теми, врешті, стверджують думку про відсутність логіки історії, і закономірностей, що визначають її хід.

Встановлення місця творчості Д. Мережковського і М. Алданова в літературній багаторядності пов'язане не тільки із проблематикою їхніх творів, але і з особливостями їхнього письма. Д. Мережковському властива міфологізація, особливості якої вже описані. Як відмічала у своїй відомій роботі В. Приходько, він «відкривав особистість» письменника «через основные идеи и мотивы его творчества; через его героев; через абсолютизацию какой-то главной, проявленной во всем черты-идеи; через зрительные ассоциации, вызываемые обликом писателя; через соотнесенность с мифологическими и литературными образами; с самим "я" критика; через систему культурных коннотаций и отношений между великими в мифологизированном же культурном пространстве» [314, с. 202]. Із певним застереженням можна говорити про те, що у творах періоду еміграції саме міфологізація допомагала створювати образи великих реформаторів як речників «нової релігійної свідомості».

Деякі особливості письма М. Алданова свідчать про використання ним окремих прийомів, що дозволили пристосувати події історії для вираження своєї концепції. Він також створює образ історичної особи, вдаючись до культурних конотацій, передає своє особисте ставлення, сумніви, невпевненість, використовує зорові асоціації, які викликає у нього образ тієї чи іншої людини. Але уникає міфологізації, а звертається до цих прийомів, щоб образ був переконливим, багатовимірним, і це йому вдається. У його історичній концепції, на відміну від Д. Мережковського, немає ствердної відповіді на питання про закономірності історичного розвитку,

немає впевненості модерністів у тому, що мистецтво здатне перестворювати життя, що те, що відбулося в минулому, мало сакральний характер, який слід тільки розпізнати, витлумачити. Він бачить життя людської цивілізації як залежну від людського честолюбства, дрібних пристрастей, які нерідко знищують видатних історичних діячів або значні досягнення. Письменник вивчає людську природу і знаходить у ній небагато того, що гідне поваги: одні й ті ж вади протягом століть стають згубними або призводять до незначних колізій, але по своїй суті людська природа залишається незмінною.

Як і в Д. Мережковського, в М. Алданова є програмний твір, який допомагає уточнити його уявлення про історію, в іншій формі виражене у його історичній белетристиці. Трактат «Ульмська ніч» опублікований у 1953 р. і, точно кажучи, до творів 1920-х – 1930-х рр. не може слугувати однозначним коментарем. У ньому він виклав уявлення («візерунок», за словами Г. Струве), які, на наш погляд, можуть стати певною мірою ключем до проникнення у творчий задум письменника з поправкою на його філософський зміст.

М. Алданов звертається до рідкісної форми рефлексії, специфіку якої пояснює у розділі «От автора»: «Форма діалога почти вышла из употребления в философии и даже, быть может, подают, если не основания, то повод для упрека в “дилетантизме”. Ей свойственны, однако, и некоторые преимущества. Разумеется, философский диалог имеет мало общего с разговором в романе или в театральной пьесе. Он по природе условен: в жизни люди не говорят длинных речей, не приводят длинных цитат. Автор считает возможным еще усилить условность выбранной им, по разным соображениям, формы тем, что в подстрочных примечаниях дает ссылки на цитируемые книги. Зато эта форма освобождает его работу от стилистических эффектов, которые в философских книгах всегда казались ему особенно неприятными и недопустимыми. Она может также служить некоторым смягчающим обстоятельством для многочисленных

”отступлений в сторону”, составляющих один из важных недостатков книги» [15]. Використовуючи класичну форму міркування – діалог, традиція якого сходить, як відомо, ще до античності, він позначає літерами двох мовців: Л. і А. – Ландау (справж. прізви. письменника) і Алданов (його псевдонім).

«Диалог об аксиомах», що відкриває цей трактат, являє собою, мабуть, найбільш складну його частину, у якій йдеться про осяяння, яке зійшло на Декарта в Ульмі в ніч із 10 на 11 листопада 1619 р. та його наслідки. «”Целый день он проводил взаперти, в избе, где имел достаточно времени, чтобы собрать мысли. <...> Он решил раз навсегда отделаться от всех своих прежних взглядов.. Огонь овладел его мозгом. Он впал в состояние восторга.., его стали посещать сны и видения. Декарт говорит нам, что 10 ноября он лег спать в состоянии крайнего энтузиазма. Ему показалось, что в этот день он постиг основы изумительной науки. Ночью ему снилось.., что Бог указывает ему дорогу, по которой следует направить жизнь в поисках правды”...» [15]. Це осяяння, на думку автора, визначило всю філософську систему Декарта. Розмірковуючи про неї, учасники діалогу приходять до думки про те, що його спосіб міркування виключає доцільність революцій, кожна з яких робить порядок речей іще гіршим, ніж раніше, а також особливу систему моральних цінностей. Очевидні алюзії на сучасність дозволяють автору продемонструвати актуальність і позачасовий характер поглядів Декарта. Так само актуально звучать і міркування про роль випадку в історії в контексті теорії ймовірностей.

Учасники діалогу, спираючись на теорії багатьох мислителів різних епох, дають кілька визначень того, що таке випадок. А. вважає: «Случай есть все, что происходит в мире, его возникновение, создание планеты Земля, появление человечества на этой планете, его возможное в будущем исчезновение, рождение человека, его смерть, бесконечная совокупность больших, средних, малых явлений, все что “по законам природы” происходит во Вселенной. <...> С моей точки зрения, историю

человечества, с разными отступлениями и падениями, можно представить себе как сознательную или бессознательную, героическую или повседневную, борьбу со случаем» [15]. Л., навпаки, стверджує, що при такому розумінні боротьба з випадком неможлива або, у всякому разі, безперспективна, оскільки синонімом «випадку» в цьому випадку є «доля»: «...Никто никогда не толковал историю человечества, как процесс борьбы со случаем, – наполягає він, – и никто не связывал случай с законами природы. Может быть, я сегодня умру от удара или меня кто-нибудь убьет, – это будет, если хотите, случай. Но то, что я рано или поздно умру непременно, – это уже не случай, а закон природы, очень для нас печальный» [15]. Розмірковуючи про те, як мислителі світу тлумачили випадок і теорію ймовірностей, учасники цього діалогу доходять висновку про те, що систему поглядів самого А. можна визначити як «філософію випадку».

У діалозі про роль випадку в історії на конкретних прикладах розгортаються положення цієї філософії. Так, загибель Наполеона на підходах до російських кордонів або в перших боях круто змінила б хід війни й усієї європейської історії, але ті, хто застосовують теорію ймовірностей, «должны в принципе отвергать роль личности в событиях...» [15]. Це стосується, перш за все, таких історичних постатей, як Наполеон або, скажімо, Гітлер, рішення яких важко передбачити. На різних прикладах А. доводить свою теорію: вони загалом повторюють найважливіші теми творчості М. Алданова – наполеонівські війни, Дев'яте термідора, події, що передували перевороту і які послідували за ним, жовтнева революція та ін. Кожна з цих подій, розглянутих крізь призму випадку, виявляється неминучою. «Его тема, – справедливо зауважив Г. Струве, – это ирония судьбы, для него суэта сует – лейтмотив всей истории человечества» [387, с. 183]. Але в його трактаті окреслена тема, яка, звичайно, далека від «суети сует»: ідея «краси-добра» як основа етики.

Л. припустив, що для А. «красота-добро» являється «идеєю вечной, существовавшей и существующей с древних времен?»: «А. – Именно. Когда мы называем вечной ту или другую идею, то обычно имеем в виду, что она периодически возвращается после долгих лет забвения. <...> Эта же идея никогда и не исчезала, хотя были великие мыслители, которым она была чужда» [15]. Оскільки поняття «краса-добро» об'єднало в собі центральні ідеї і етики, і естетики, учасники діалогу розглядають його в широкому історичному, філософському та соціокультурному контексті, виходячи до ключових проблем сучасності. Співрозмовники звертаються до проблем моральності мистецтва, цинізму в ньому, розмірковують над впливом ідеології на живопис, літературу та ін. Із жалем Л. говорить про те, що «долго, очень долго, не будет в мире той отстоявшейся, прочной, не катастрофической или “акатастрофической” обстановки, которая необходима для Торжества в искусстве принципа “красоты-добра”» [15]. Ставлячи під сумнів доказовість кожної із трьох ідей співрозмовника – випадок, виборну аксиоматку й ідею «краси-добра», Л. спонукає його обґрунтувати зв'язок між ними, починаючи з боротьби із випадком. А. вважає, що боротьба можлива з нещасним випадком, а щасливий допоможе людству реалізувати позитивні ідеї, в тому числі, і «краси-добра». Завершується діалог роздумами про російські ідеї та про трест мізків, які дають можливість підсумувати іноді далекі від сучасності ідеї гостро актуальними й нерідко болючими для мовців темами.

«Ульмская ночь» названа Г. Струве книгою роздумів. У певному сенсі він мав рацію, оскільки у цьому творі діалог ведуть два вигадані співрозмовники, за кожним із яких стоїть автор. Разом із тим, форма діалогу-полеміки дозволила М. Алданову показати дві точки зору, кожна з яких виводить до ключових моментів його уявлень про історію, втілених у творчості, і відкидає своє світло на історичну белетристику 1920-х – 1930-х рр. Єдиний задум або «візерунок», зафіксований істориком літератури російської еміграції Г. Струве, полягав у тому, щоб виявити і зробити

помітним відсутність закономірностей найбільш важливих подій світової і російської історії. Причому шлях, який для цього обрав письменник, полягав в осмисленні місця та ролі окремих осіб у подіях, які круто змінили хід самої історії. Це, звичайно, історичні фігури різного масштабу, але й люди, здавалося б, які прожили своє життя на узбіччі великих історичних подій.

Його численні історичні романи, нариси-портрети пов'язані єдиним задумом, обумовленим спробою пояснити причини Великої французької революції, терору, наполеонівських воєн і поразки в Росії. М. Алданов, як справедливо говорить Г. Струве, підводить своїми романами до часу, «заповненому Толстым в "Войне и мире"», а потім звертається до кінця XIX ст. і рухається до жовтневого перевороту. Там, де він зупиняється як романіст, у свої права вступає автор нарисів-портретів, які як би заповнюють історичні періоди або події, яких він не торкнувся в романах. Ця цілісність організована тематично, лейтмотивно, іноді частині його задуму об'єднують спільні герої, в окремих творах можна відзначити й текстуальні перегуки. Але глибинна єдність обумовлена переконаністю М. Алданова в тому, що в історії центральне місце посідає випадок. Боротьба з випадком або рух згідно його волі ведуть до тих чи інших історичних подій.

Герої М. Алданова – люди різної моральності, і проблеми моралі, тобто певного вибору в критичній ситуації, мають визначальне значення для їх подальшої долі та ходу всієї світової історії. Тому, ймовірно, Г. Струве вважав, що його романи «столь же историко-философские, сколь и историко-психологические, и постепенно история вытесняется из них психологией. <...> В лучших его романах достаточно действия, а об их занимательности говорит их успех у широкой публики, русской и нерусской, но не это в них главное. Из трех элементов романа – действия, характеров и стиля – два последних в романах Алданова по меньшей мере равноправны с первым» [387, с. 89]. Розуміючи світову історію як «велику», а долі людей як історію «малу», письменник будує свої белетристичні твори

так, що ланцюг «малих» історій включається у «велику», повну трагедій, переворотів, а до ХХ ст. – спопеляючих людство конфліктів і воєн.

За такого погляду на єдність спадщини письменника закономірним є питання про позицію автора, оскільки очевидно, що вона повинна бути виражена виразно. Г. Струве уважав, що вона у творах М. Алданова не витримана, із чим важко погодитися. Враховуючи його філософію історії, яку нерідко називали коментарем до його белетристичних романів, слід, поперше, говорити про його позицію песиміста, яка відчувається у всіх його творах. Друге, на що слід звернути увагу, – це всеосяжна іронія, сумніву у всьому, що здається добре відомим. Це призводить до наявності у творах іронічного авторського коментаря, і до перегляду відомих історичних фактів, і до прагнення запропонувати їм інше прочитання. Усе це створює гостру цікавість його белетристики. Так само, як і в постмодерністів, його текст складається з «чужих» текстів, він вдається до іронії і зниження, причому нерідко іронізує над самим собою; він не бачить того, що об'єднує і систематизує, опирається будь-якій тотальності. Ці тенденції лише проростають у його творчості, є сигналом про те, що в межах модерної свідомості визріває інше, постмодерне світовідчуття. Але ця тема, звичайно, вимагає спеціального вивчення.

Цей стислий огляд, можливо, дещо уводить від основної лінії наших роздумів, але спрямований на те, аби звернути увагу: і в «серединному», якщо можна так висловитися, шарі російської літератури того часу ставилися і вирішувалися далеко не побутові та нагальні проблеми, ніж зазвичай дорікають белетристиці, і не тільки питання, актуальні для того часу. Вони викликали незмінний інтерес читачів М. Алданова і Д. Мережковського. Для багатьох письменників російського Зарубіжжя творчість залишалася єдиною формою самозбереження. «Среди различных мифов, созданных эмигрантским воображением, иллюзия о величии и спасительном значении эмигрантской литературы занимает одно из первых мест», – писав редактор журналу «Воля России» М. Слонім [203, с. 115]. На

нашу думку, впевненість у рятівній силі художньої творчості була продовженням думки про пророчу силу російської літератури, яка утверджувалася у XIX ст., вона була характерна для Д. Мережковського і для М. Алданова. Коли ж склалися умови для розвитку літератури в культурній стратифікації, що ускладнилася, було досить важко примиритися з усвідомленням того, що письменник більше не пророк і не вчитель. Письменники еміграції найчастіше «дописували» свій потенційний літературний текст, як справедливо висловився той же критик [203, с. 53]. Звичайно, всяке узагальнення вразливе, і більшість поетів і письменників продовжували у 1920-ті – 1930-ті роки творчо розвиватися, як І. Бунін, Д. Мережковський або М. Цветаєва, Г. Іванов та ін

Разом із тим, В. Ходасевич, наприклад, бачив кінець якоїсь інерції, коли писав В'яч. Іванову, що Росія «раскололась пополам», і обидві половини гниють «каждая по-своему» – і там, і тут «разительное понижение интеллектуального уровня – грубейшее насилие над совестью и умом, затыкание ртов...» [423, с. 683]. Він мав на увазі, мабуть, вплив ідеологічних чинників на розвиток літератури. Але слід визнати, що після революції літературний процес виявився насильно розділений на два русла, кожне з яких відбивало лише частину цілого й мало як ряд сильних, так і слабких боків.

Представляти літературу радянської Росії або літературу діаспори якимось самодостатнім явищем є неправильним. Іще Ю. Терапіано, а за ним і Г. Струве стверджували, що прийде час, коли дві гілки російської літератури усвідомлюватимуться одним цілим і стануть ним. Виповнилося пророцтво останнього про те, що «...зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который – придет время – вольется в общее русло этой литературы. И воды этого отдельного, текущего за рубежами России потока, пожалуй, больше будут содействовать обогащению этого общего русла, чем воды внутрироссийские. Много ли может советская русская литература

протипоставить ”Жизни Арсеньева” Бунина, зарубежному творчеству Ремизова, лучшим вещам Шмелева, историко-философским романам Алданова, поэзии Ходасевича и Цветаевой, да и многим из молодых поэтов, и оригинальнейшим романам Набокова? Эту нашу теорию ”единого потока” мы смело можем противопоставить советской, которая там к тому же не в чести» [387, с. 22]. Тут, звичайно, проявилось полемичне загострення і образу на те, що твори, створені в еміграції, не усвідомлені як частина загальної скарбниці російської літератури. Щодо справедливості нагадаємо, що і в радянській Росії було створено чимало шедеврів, які безсумнівно входять до першого ряду російської літератури, як, наприклад, «Тихий Дон», «Мастер и Маргарита» або «Доктор Живаго». Але проблема єдності обох гілок літератури залишалася актуальною до кінця ХХ ст.: як відгук на неї сприймається Міжнародний симпозіум, ініційований Ж. Нива і проведений факультетом славістики Женевського університету та Швейцарською академією славістики «Одна или две русских литературы?» (1978) [291].

Вже в наші дні О. Ніколюкін, висловлюючись за розгляд літератури російського Зарубіжжя у співвіднесенні з радянською літературою, писав: «Известен принцип однородности частей и целого (“принцип золота”, когда каждая частичка однородна всему целому) и, с другой стороны, “принцип лица”, когда части лица по отдельности еще не являются лицом. Таким образом лицо русской литературы ХХ века проступает лишь в целостности литературы в России и в зарубежье» [287, с. 10]. О. Чагін, розвиваючи цю ідею, характеризував єдність двох гілок російської літератури ХХ ст. як суперечливу цілісність і пропонував їй ємну формулу: «одна литература и два литературных процесса» [432, с. 23]. Висловлена думка підкріплена всім ходом цілісного розгляду двох літературних парадигм у його докторській дисертації «Русская поэзия 1920-х – 1930-х годов в России и зарубежье» (1998) [433].

Раніше спроби подібного осмислення робилися вченими зарубіжжя: «История русской литературы» Р. Плетньова складається з розділів «Зарубежная русская литература» та «Литература в СССР» [304]. Як видається, саме такий підхід є найбільш перспективним: він наближає до створення цілісної картини російської літератури ХХ ст., стаючи якісно новим етапом у її інтерпретації. Він же дозволяє бачити, – при врахуванні, звичайно, впливу ідеологічних чинників, – як на батьківщині і в еміграції використовувалися й по-різному продовжувалися традиції класичної російської літератури: всі черпали з єдиного джерела духовності й художності.

В останні роки зроблено ряд принципово важливих висновків, які сприяють прочитанню феномена літературного Зарубіжжя як частини загальної картини. Так, М. Щупленков і О. Щупленков справедливо стверджують, що «эмиграция отличалась системностью в стремлении представлять всю русскую культуру в ином пространстве, а следовательно, наследовала определяющие тенденции ее развития» [455]. Як вони вважають, у літературі російського Зарубіжжя «продолжал работать механизм притяжения-отталкивания по отношению к Западной Европе, всегда свойственный русской культуре, регулировавший, часто в утрированном виде, самоидентификационную охранительность. Это касалось прежде всего классической литературной традиции: крупнейшие представители символизма и почти весь русский авангардизм остались на родине» [455]. Дослідники справедливо звертають увагу на те, що «внутри русской “системы” действовали различные течения – и более, и менее способные к контакту с западноевропейской культурой. Края обозначает, с одной стороны, охранительность, свойственная таким крупнейшим писателям, как Бунин, Зайцев, Шмелев; некую середину образуют Мережковский и Гиппиус, писатели универсалистской ориентации – Вяч. Иванов, Цветаева, Ходасевич, Г. Иванов.. Последние свободно двигались по разным контекстам, но всегда возвращались в свой, исконный» [455].

Висновки, до яких дійшли автори публікації, в цілому стосуються літератури «високої», представлені ними, однак, також у вигляді декількох рівнів, верств («межі», «середина»), виділених у відношенні засвоєння західноєвропейської літературної традиції. На наш погляд, ці тенденції значною мірою визначили і специфіку російської белетристики того часу, в якій своєрідно утверджувалися та оригінально інтерпретувалися досягнення «високої» літератури з її національною своєрідністю, вічними російськими питаннями, пошуками ідеального героя, і шукання європейської літератури, що втілювалися в літературі ще до революції.

У своєму внутрішньому змісті література російського Зарубіжжя відтворила загальні закономірності розвитку сучасної культури. Протягом останніх років не раз лунала думка про її екзистенційну спрямованість. Так, одна із кращих фахівців з історії літератури 1920-х – 1930-х рр. С. Семенова вважає, що екзистенціальна свідомість виявилася у творчості російських емігрантів першої хвилі «в чистому вигляді» [360, с. 89]. Причину цієї «канонічності» дослідниця вбачає у тому, що всі письменники еміграції тією чи іншою мірою переживали суміжну ситуацію – смерть себе колишніх, переживши екзистенціальну драму життя в чужому світі. Їхньою реакцією на абсурдність буття стало, в одному випадку, епатоване заперечення краси і красивості (Г. Іванов, Б. Поплавський), а в іншому, навпаки, естетичне заклинання хаосу (В. Набоков). Ці полюси, однак, накреслюються С. Семеновою знову в полі «високої» літератури, якою у 1920-х – 1930-х рр. усе розмаїття літератури Зарубіжжя далеко не вичерпується.

Якщо художні пошуки творців «високої» прози сьогодні достатньо повно вивчені, то твори письменників-белетристів практично обійдені увагою при описанні картини літературного розвитку як не варті спеціальної уваги. Про це свідчать нові томи «Литературной энциклопедии русского зарубежья» [227 – 230], «Словаря поэтов Русского Зарубежья» за ред. В. Крейда [374] і дослідження, присвячені російській прозі того часу. Так, надзвичайно інформативними, але все ж оглядовими є відомі роботи

В. Агеносова «Литература русского зарубежья (1918-1996)» (1998) [7], О. Михайлова «Литература русского зарубежья» (1995) [267], Д. Мишаловой «Очерки по литературе русского зарубежья» (1995) [272], А. Соколова «Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов» (1991) [377], П. Басинського і С. Федякіна «Русская литература конца XIX – начала XX века и первой эмиграции» (1998) [39], дослідження Л. Вершиніна [87], Л. Гледа [112], Є. Менегальдо [254, 478]. Ряд робіт Л. Белошевської присвячений російським письменникам Праги [53, 54], а «Литература русского зарубежья» (2003) Т. Буслакової має навчальний характер: це курс лекцій, побудований у цілому за персоналіями творців «високої» літератури [82]. Для навчальних цілей призначений і посібник В. Кичигіна «Русская литературная эмиграция, 1917 – 1990» (1999) та ряд інших видань цього типу [177 і 37, 42, 225, 464].

Зрозуміло, від оглядових видань або навчальних посібників складно вимагати докладного висвітлення всього літературного різноманіття, однак і в спеціальних, монографічних роботах або окремих статтях увага дослідників усе ж зосереджена на постатях першого ряду. Склалися цілі тематичні бібліографії за творчістю І. Буніна, І. Шмельова, Д. Мережковського, З. Гіппіус, Б. Зайцева, М. Алданова, В. Набокова, Б. Поплавського, а також Г. Адамовича, В. Ходасевича, Г. Іванова, К. Бальмонта, М. Цветаєвої та ін. Їхні сучасники – критики, рецензенти, історики літератури, – також писали про твори «високої» літератури, сприймаючи белетристику Зарубіжжя як непорозуміння. Однак у першому ґрунтовному огляді історії літератури Зарубіжжя Г. Струве усвідомлення багаторядності літератури вже своєрідно закріпилося.

У великому розділі «Прозаики старшого покоління» дослідник рухається від вершин російської прози – І. Буніна, Д. Мережковського, І. Шмельова, О. Купріна, Б. Зайцева, О. Ремізова – до огляду творчості О. Толстого, Теффі, М. Алданова, потім об'єднує в одному параграфі творчість М. Осоргіна, П. Муратова, Ф. Степуна і І. Шкловського-Діонео,

розглядає діяльність «знанівців» Є. Чирікова, С. Юшкевича та С. Гусева-Оренбурзького і, нарешті, тих, чиї «произведения редко отмечались высококвалифицированными критиками», але «пользовались большим и прочным успехом у широких кругов зарубежных читателей» [387, с. 93]: П. Краснова, В. Кримова, С. Мінцлова, Г. Гребенщикова, А. Реннікова, а також жінок-письменниць Є. Нагородської, Н. Лаппо-Данилевської та В. Крижановської-Рочестер, називаючи їх «низкосортной литературой».

Інакше кажучи, автор виділяє рівень, так би мовити, вершинний, потім – творчість тих, хто наближається до нього, але є все ж творцем белетристики, причому тут також виникають свої «шари», про які ми зазначали вище, і лише потім до останнього параграфу зводить твори, які відніс до особливого розряду: це, на його думку, «если не совсем литература вне литературы, то литература около литературы» [387, с. 93]. У розташуванні письменників російського Зарубіжжя відповідно до їх місця у літературі, звичайно, є частина умовності та суб'єктивності, які завжди виникають при таких спробах. У середині літературних «шарів», намічених Г. Струве, виявилися можливі свої переміщення з одного ряду в інший, із плином часу становище письменника в тій чи іншій ціннісній групі змінилося.

І. Гурвич справедливо вважав, що літературний процес узагалі має вивчатися «с учетом состава и распределения литературно-творческих сил» [128, с. 19]. Але історії літератури певного часу або країни – академічні або навчальні, які нам добре відомі, – «содержат обычно, наряду с главами о классиках, еще и обзорные главы, разделы, где освещается деятельность второстепенных авторов, рядовых литераторов. Это придает картине художественного развития известную широту. Однако одновременно чувствуется ее недостаточность, поскольку неклассические имена и произведения принято рассматривать лишь по конкретному поводу» [128, с. 3]. Абсолютно виправданим представляється нам твердження дослідника про те, що при такому підході, який утвердився в науці, «остається

неосмысленным сам феномен литературной многорядности, его генезис и его обусловленность» [128, с. 4]. Між тим, саме багаторядність, багаторівневість, спрямованість до різних типів читачів підтверджують, що література розвивається за своїми власними законами, свідчать про її плідність і життєвість.

Із початку 1990-х рр. інтерес до белетристики в цілому зростає, однак робіт цієї тематики не дуже багато [56, 88, 89, 123, 127, 128, 131, 139, 161, 176, 186, 196, 202, 240, 242, 243, 252, 273, 288, 296, 315, 330, 372, 417, 424]. Так, кілька статей В. Марковича присвячено розмежуванню понять «класика» і «белетристика» в межах літератури ХІХ ст. [242, 243]. Цей підхід є досить поширеним, однак не завжди плідним, оскільки й донині «класика» залишається все-таки образним, а не термінологічним поняттям. Але в публікаціях В. Марковича висловлені ідеї, які безперечно можуть бути використані при розмежуванні цих різних рівнів літератури. У статті «"Повести Белкина" и литературный контекст» (1989) він справедливо говорить про те, що твори, що сприймаються як класика, «приобрели непреходящее значение, способное сохраняться или даже возрастать в зависимости от меняющихся потребностей времени» [243, с. 64], а твори, за якими закріпилося визначення «белетристика», «сохранили значение сугубо историческое, почти или совсем не влияя на современный поиск духовных ценностей» [243, с. 64].

Саме на цій підставі він і вважає можливим відокремити один рівень літератури від другого. «Есть основания считать, – пише В. Маркович, – что в русской литературе ХІХ в. существовали два типа словесного искусства, принципиально отличавшиеся друг от друга эстетическими свойствами, социально-культурными функциями и своими историческими судьбами. Ясно, что это были величины, не равные литературным направлениям или течениям. При желании легко убедиться также и в том, что не все произведения писателя-классика приобретали значение классических. Но при всем том это были величины вполне реальные; следовательно, изучение

их различий и соотношения не менее важно для понимания литературного процесса, чем характеристика направлений, течений, школ или, с другой стороны, характеристика отдельных творческих индивидуальностей» [243, с. 64]. Отже, під белетристикою дослідник розуміє «тип словесного мистецтва», що володіє так само, як і класика, своїми винятковими особливостями та виконує власну функцію в культурі.

Спираючись на думку М. Бахтіна щодо позачасової або минущої цінності творів мистецтва, В. Маркович стверджує, що твір літератури тоді стає белетристикою, коли він виражає і стверджує актуальне та злободенне, а не вічне, відкриває виходи «в “большое время”». Этим и обусловлена неизбежность переоценки подобных произведений в позднейшие эпохи, закономерность забвения вчерашних “властителей дум”» [243, с. 64]. Іще одна риса, що відрізняє белетристику від класики, – «ее очевидная подвластность определенному кругу литературных шаблонов. Такая подвластность может проявляться по-разному. Она может быть просто эпигонством, зависимостью от стереотипов уже готовых, сложившихся, “отвердевших”. Она может означать и участие в еще длящемся процессе “шаблонизации литературного жанра”. Беллетристика может, наконец, выдвигать и новые идеи или художественные решения. Однако эти идеи и решения обычно таковы, что легко и неизбежно подвергаются тиражированию: беллетристическое новаторство рождает нечто изначально общедоступное и чреватое повторениями» [243, с. 64]. В. Маркович не використовує поняття «висока» література, але, як і І. Гурвич, співвідносить белетристику з класикою і вважає, що і в ній можуть виникати «новые идеи или художественные решения».

Н. Вершиніна розглядає белетристику 1830-х – 1840-х рр. в аспекті жанру і стилю (1997) [88, 89], а О. Чернов зосереджений на генезисі, естетиці та поетиці белетристики 20 – 40-х років ХІХ століття (1997) [436]. Питання теорії белетристики висвітлені В.Є. Халізовим у його відомому підручнику «Теория литературы» (1999) [417], у навчальному посібнику

М. Черняк «Массовая литература XX века» (2007) [443]. Беллетристиці різних періодів, особливо кінця XX ст. присвячено ряд дисертацій [123, 152, 155, 186, 202, 260, 280, 296, 315, 330, 372, 425, 434, 468] і статей [49, 55, 89, 127, 130, 131, 133, 134, 161, 176, 196, 240, 243, 252, 273, 288, 424, 435, 440, 461]. Як справедливо зазначає Н. Вершиніна, виникла тенденція, при якій учені рухаються «от замечаний и рекомендаций общего характера, с одной стороны, и избирательного изучения локализованных тем, связанных с беллетристикой, с другой, – к теоретическим, научно-методологическим исследованиям, где фактор беллетристики рассматривается в ряду закономерностей развития историко-литературного процесса в целом» [88, с. 3]. Однак ця тенденція чітко виявилася, насамперед, по відношенню до літератури XIX ст. і кінця XX – початку XXI ст., а беллетристика російського Зарубіжжя залишається майже поза увагою дослідників. Між тим, для нас очевидно, що її вивчення дає можливість побачити картину літературного розвитку в Зарубіжжі у всій повноті, показує напрям художніх пошуків в усій їх суперечності.

Якоюсь мірою цю відчутну прогалину заповнює монографія Д. Ніколаєва «Русская проза 1920-1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая» (2006) [262] і його докторська дисертація [280]. Автор виходить із близької нам мети осмислити тенденції розвитку літератури XX ст., і для вирішення цього завдання виокремлює різні типи прози, що свідчать про закономірності її розвитку. Критерієм відбору матеріалу для аналізу стало у Д. Ніколаєва відштовхування від моделі соціально-побутового роману. Безсумнівним достоїнством цього дослідження є те, що автор реалізує підхід, запропонований іще істориками літератури Зарубіжжя, і розглядає літературу еміграції і метрополії як такі, що відтворюють специфіку розвитку словесності двох потоків: «...и советская литература, и литература эмигрантская, – пише Д.Д. Ніколаєв, – изучаются как сложные явления, включающие в себя все многообразие идейных и художественных подходов к отражению действительности. Исследование

трансформации достаточно жестких и устойчивых формальных структур, ориентированных на максимально широкий круг читателей, помогает определить общие тенденции развития русской литературы, подчас не столь заметно проявляющиеся в других типах произведений» [280]. Тут особливо цінним, на наш погляд, є врахування очікувань читачів, запити яких, дійсно, не завжди залучені до аналізу при зверненні до «високої» прози. Автор справедливо зазначає, що революційні події і війна спричинили кардинальні зміни в суспільній свідомості й суттєво позначилися на розвитку літератури, виявилися у зміні її тематики, проблематики, типові героя, у жанровій системі, а також позначилися на особливостях літературної боротьби.

Д. Ніколаєв, як і більшість дослідників, відзначає підвищення питомої ваги документальних жанрів, зростання популярності нарисів, фейлетонів, щоденників, записних книжок, мемуарів, але зосереджується на особливостях авантюрної, фантастичної та історичної прози. Так, характеризуючи шляхи розвитку авантюрної прози, дослідник пише про інтерес до «кримінально-детективної літератури», що відповіла потребі в активному герої й набагато точніше, ніж соціально-побутовий роман, віддзеркалює тенденції часу. Про це писав ще П. Біциллі. Матеріалом для спостережень Д. Ніколаєва тут стали твори О. Ветлугіна, І. Еренбурга, Г. Гайдовського, Б. Садовського, В. Каменського, Вс. Іванова, О. Толстого, С. Мінцлова, М. Булгакова, В. Катаєва і М. Шагінян та ін. «Отличительной чертой, объединяющей большинство подобных книг, – вважає Д.Д. Ніколаєв, – является и масштаб описываемых событий: в конечном итоге речь идет либо о всемирной революции, либо о мировом заговоре империалистов, либо о мировой войне. Одной из причин “глобализации” являются изменения в проблематике: заменяя религиозное социальным, высшую силу силой общественной, писатели в то же время пытались не размываться на частности и сохранять общий характер проблемы» [280]. Формами, в яких були використані прийоми авантюрної оповіді, автор називає кіно-роман, бульварний, кримінальний і детективний романи.

Друга жанрова домінанта в прозі того часу, зазначена дослідником, – науково-фантастичний роман і введення елементів фантастики у твори інших жанрів. Автор аналізує твори цілого ряду радянських письменників і письменників-емігрантів, у яких розробляється футуристична картина майбутнього (М. Асєєв, Г. Арельський), використовується сатира у фантастиці (М. Булгаков, Є. Зозуля, Б. Лавренєв, А. Шишко), створюється наукова фантастика (В. Обручев), «фантастичні картини майбутнього» (Є. Замятін, Я. Окунєв, О. Толстой, О. Грін, О. Бєляєв). До фантастичного струменя в російській прозі еміграції віднесено твори І. Наживіна, А. Решкова, П. Краснова, С. Мінцлова, В. Ірецького, М. Первухіна, І. Сургучова, П. Тутковського, В. Шульгіна. Автор дослідження вважає, що фантастична проза вирішувала задачу моделювання нової картини світу, допомагала «выстроить новую схему взаимосвязей быта, бытия и события, подчиненную воле автора, а не условиям. Фантаст легко преодолевает зависимость от любых надличностных сил, создавая новую систему мира» [280].

На думку дослідника, актуалізація фантастики після революції 1917 р. обумовлена руйнівними подіями дійсності, складними для розуміння звичайною людиною. У творах такого роду трагічні наслідки соціальних потрясінь спрощувалися й адаптувалися до простих і казкових формул, зрозумілих для малоосвіченого читача. У літературі російського Зарубіжжя фантастика сприяла зображенню утопічної картини майбутнього, в якій відбудеться відродження Росії, і сатиричному висвітленню життя при радянському ладі. Тому елементи фантастики нерідко поєднувалися з елементами памфлету, фейлетону. У фантастичній прозі виразно проявлялося публіцистичне начало («Пугачев-победитель» М. Первухіна, «За чертополохом» П. Краснова, «Перст Божий» П. Тутковського, «Похитители огня» В. Ірецького, оповідання А. Аверченка) [280].

Уявлення про розвиток фантастичної прози, сформульовані Д. Ніколаєвим, видаються нам в окремих аспектах спірними. Так, дослідник

визнає, що в цілому ряді творів створюються картини утопічного майбутнього, але не зображується «борьба за установление советской власти во всем мире»: «...в начале 1920-х гг. мировая революция видится неизбежной, и сама по себе является недостаточно фантастичной» [280]. Тут треба нагадати утопію Я. Окунева, зміст якої спростовує цю думку. До того ж твори П. Краснова, А. Реннікова і М. Брешко-Брешковського все ж продуктивніше аналізувати в контексті російської утопії, риси якої істотно трансформувалися: тут нам ближче концепція Л. Геллера і М. Нікьо, відповідно до якої в нашій роботі аналізуються ці твори.

Історичній прозі 1920-х – 1930-х рр. присвячена третя частина роботи Д. Ніколаєва. У ній йдеться про твори письменників-емігрантів С. Мінцлова, Д. Мережковського, М. Алданова, І. Наживіна і радянських письменників О. Форш, Ю. Тинянова, М. Ашукіна, Т. Левицької-Ден, А. Гамбарова, Н. Шаповаленко. Головна особливість історичної прози того часу, на його думку, полягає в тому, що її творці, звертаючись до минулого, намагалися його «”воскресить”», протиставляють не настоящее прошлому, а прошлое настоящему. “Диалог исторических истин” – так можна охарактеризовать общую тенденцию развития исторической прозы в эмиграции» [280]. Характеризуючи специфіку радянської історичної прози, Д. Ніколаєв робить висновок, важливий у зв'язку з визначеною нами метою. Він зазначає, що «сам уровень осмысления исторического процесса в метрополии и в эмиграции в это время кардинально различался. Если Алданова интересовали уже нюансы – его произведения были ориентированы на читателя подготовленного и разбирающегося в истории, то советские писатели занимались разработкой общих схем, стремились задать необходимую тональность восприятия исторического прошлого» [280].

У зв'язку з цією особливістю у радянському історичному романі очевидна підвищена публіцистичність, «плакатность изображения, схематизм в построении системы персонажей с четким делением на положительных и отрицательных. Небольшие по объему и написанные

доступным языком, рассчитанные на малоподготовленного читателя, произведения и историю адаптируют соответствующим образом, устаревшие слова поясняются в сносках или специальных словариках, заменяются на те, что понятны современникам» [280]. Ці відмінності, на наш погляд, були зумовлені тим, що названі твори належать до різних «шарів», рівнів літератури того часу: дослідник виявив особливості, властиві белетристиці (М. Алданов), адресатом якої був читач «подготовленный и разбирающийся в истории», і масової продукції (твори М. Ашукіна, Т. Левицької-Ден, А. Гамбарова, Н. Шаповаленко), у споживача якої «обрій очікувань» і історичні знання були іншими. До того ж звернення до широкого кола читачів було можливим саме в радянській Росії: в еміграції звичайних російськомовних читачів було зовсім небагато. Виникнення нових тенденцій дослідник виявляє в прозі кінця 1920-х рр., коли до історичної тематики звертається О. Толстой. У В. Шкловського він виявляє антиклерикальну тему («Житие архиерейского служки»), а у К. Паустовського – втілення ідеалу справедливості («Судьба Шарля Лонсенвиля»).

Висновки, яких доходить Д. Ніколаєв, присвячені, в основному, закономірностям розвитку радянської літератури: цей нахил у цілому відчутний у його роботі. Справедливою видається нам його думка про те, що авантюрний роман переростає в роман пригодницький, а герой представляє колектив, тобто індивідуальне поступається місцем типовому, характерному. Історичний роман розвивається від соціальної критики, відчутної у творах 1920-х рр., до утвердження патріотизму та соціального оптимізму у 1930-х рр., а зображення революційних подій поступається місцем міждержавним протиріччям. Д. Ніколаєв відзначає різницю в моделі майбутнього устрою суспільства, що розробляється у фантастичних романах радянських і емігрантських письменників. У радянських письменників благополучне майбутнє пов'язувалось із перемогою над світовою буржуазією, у письменників Зарубіжжя – із падінням більшовизму,

реконструкцією монархії, поверненням вигнанців до Росії.

Підхід, обраний Д. Ніколаєвим для виявлення закономірностей розвитку літератури 1920-х – 1930-х рр., видається продуктивним, дає можливість осмислити розвиток трьох жанрових різновидів роману в еміграції і метрополії. Спостереження, зроблені дослідником, можуть бути враховані при подальшому вивченні цього матеріалу. Однак, на наш погляд, поза полем його зору залишився сам феномен багаторядності літератури того періоду, а її аналіз здійснюється переважно у сфері проблематики. Між тим, особливості прозових жанрів того часу зумовлені не тільки специфікою, але й особливостями функціонування, адресатом, формами засвоєння досягнень попередньої літератури. До того ж вони розвивалися в конкуренції з великим масивом перекладної белетристики, яка пропонувала свої жанрові моделі, героя, проблематику.

Уявлення про неї доповнює багата фактичним матеріалом публікація М. Малікової «Издание переводной беллетристики в Советской России 1920-х годов по материалам внутренних издательских рецензий (из архива ленинградского кооперативного издательства “Время”» [240]. У її статті аналізується діяльність одного з найбільш успішних радянських видавництв того часу. Автор публікації справедливо зазначає, що оцінка діяльності «Времени» завжди була зосереджена на його внеску в переклад та популяризацію творів видатних письменників або тих, які ідеологічно відповідали уявленням радянських діячів друкарської справи. Між тим, це видавництво працювало з урахуванням очікувань найширшого кола читачів, тому випускало на ринок переклади європейської белетристики, що задовольняла запити публіки, яка потребувала легкого й цікавого читання.

Такий погляд на його діяльність дозволяє уточнити місце і роль белетристики в соціокультурній ситуації того часу. «Одной из доминантных черт советского культурного поля середины 1920-х гг., расцвета НЭПа, – полагает М. Маликова, – был, как известно, бум изданий переводной беллетристики: “Джек Лондон, О’Генри, Пьер Бенуа, – иронически писал

Виктор Шкловский, – сейчас самые читаемые русские писатели”. Ленинградское кооперативное издательство “Время” (1922–1934) не осталось в стороне и в 1925–28 гг. выпустило более ста наименований иностранной переводной литературы, по преимуществу новейшей, в числе которых были как ставшие нарицательными в своей пошлости и имевшие огромный успех “женские”, с социальным уклоном, романы Оливии Уэдсли и Фанни Херст, так и вполне кондиционные и популярные произведения Синклера Льюиса, Клода Фаррера и Панаита Истрати и книги лучших послевоенных европейских писателей (С. Цвейга, будущих нобелевских лауреатов Л. Пиранделло, Д. Голсуорси, Роже Мартен дю Гара)» [240, с. 23]. Очевидно, що вони заповнювали нестаток у розважальному, легкому читанні, який почав відчуватися в той час.

Як справедливо зазначає М. Малікова, «социальные и экономические основания популярности в годы НЭПа переводной беллетристики достаточно очевидны и известны: приключенческие, детективные и романтические сюжеты с экзотическим (“буржуазным” или ориентальным) и социальным (чаще социально-утопическим) элементом отвечали вкусу массового читателя, который, несмотря на произошедший в стране революционный переворот <...> в сущности мало чем отличался от широкой публики предреволюционного десятилетия, и даже, более того, именно после перенесенных потрясений бежал травматичных отечественных сюжетов из недавнего прошлого и вообще всякой серьезной литературы и искал в книге прежде всего развлечения и прикладной пользы» [240, с. 31 – 32]. М. Малікова пише про те, що видання перекладної беллетристики було надзвичайно вигідним унаслідок відсутності зобов'язань у Радянської Росії з авторського права, а також дешевизни праці перекладачів – письменників, поетів, викладачів, які залишилися без роботи, звичайних інтелігентних людей, які знали з дореволюційної пори іноземні мови.

Відбір творів для перекладу та видання визначали, перш за все,

перекладачі й ті, хто часто бував у Європі чи мав там знайомих і друзів. «Вполне естественно, – зазначає дослідник, – что во множестве возникшие в годы НЭПа частно-кооперативные издательства, а также государственные, перешедшие на хозрасчет, активно удовлетворяли читательский спрос на переводную литературу, выпуская сотни отдельных наименований, “собрания сочинений”, произвольно скомпонованные из произведений наиболее популярных авторов, разнообразные “библиотеки” и “серии” “современной иностранной литературы”, “новинок иностранной литературы” и проч.» [240, с. 32]. Цей процес тривав до кінця 1920-х рр., поки кордони були проникні і залишалася можливість бувати в Європі, передавати і пересилати європейську літературу в Радянську Росію. Перекладна література значною мірою заповнювала порожнє тоді місце «серединної» літератури.

У монографії Д. Ніколаєва однаковий статус отримали твори масової літератури, белетристики і літератури «високої», в яких він виявляв особливості тієї чи іншої проблематики: це пов'язано з аспектом, обраним для вивчення. Але в такому співвіднесенні більшість белетристичних творів завідомо програє, оскільки виконує іншу роль у літературному процесі. На наш погляд, доцільно спеціально говорити про белетристику, що розвивається за своїми законами, і вивчення якої має вестися з урахуванням її жанрово-стилістичних особливостей. Її дослідження може бути плідним, якщо враховувати специфіку проблематики в поєднанні з особливостями зображення людини, форм сюжету й оповіді в їхній проекції на попередню традицію, яка в цій прозі продовжується і затверджується. У нашій роботі саме так будуть розглянуті белетристичні твори цілого ряду письменників «другого» ряду, за винятком історичної белетристики: саме вона найкраще досліджена в сучасному літературознавстві [95, 186, 219, 252, 273, 279, 288, 300, 315, 383, 403, 418, 424, 436, 437, 464].

1.2. Белетристика як явище літературної багаторядності

Предметом нашої уваги є твори російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр., які, як писав Г. Струве, критикою майже не помічені, але були популярні «у широких кругов зарубежных читателей» [387, с. 93], насамперед, Г. Гребенщикова, П. Краснова, В. Кримова, С. Мінцлова, А. Реннікова та ін., що розглядаються в широкому історико-літературному контексті, зумовленому формами продовження романної традиції дореволюційної російської літератури. Це дасть, на наш погляд, можливість повернути до наукового обігу значну кількість маловідомих і забутих творів, що свого часу привертала увагу читачів, заповнивши тим самим прогалину, яка існує у вивченні російської словесності цього часу. Осмислення жанрово-стильових особливостей цих творів із врахуванням елементів відтвореної традиції дозволить говорити про літературу російського Зарубіжжя як про цілісне явище.

На необхідність вирішення подібної задачі звертало увагу багато дослідників. Перші роздуми про важливість белетристики в літературному процесі, як відомо, належать В. Белінському, його сучасникам і добре вивчені. Нагадаємо лише про одну статтю критика – «Опыт истории русской литературы» (1845), в якій висловлена думка про те, що звичайний читач так само, як і освічений, вимогливий, вимагає своєї літератури, задоволення потреби в якій дає белетристика, «за неимением другого, более определительного термина. Деятели беллетристики – таланты, иногда большие, всего чаще малые. Беллетристика (belles-lettres) есть ежедневная пища общества, которая переменяется ежедневно, потому что одни и те же блюда скоро надоедают» [49, с. 326]. В. Белінський звертав увагу на різницю між високим мистецтвом і белетристикою, і вбачав її в мірі художності.

«...И гравюра и статуэтка принадлежат к области изящного, – писал он, – и в них есть и творчество и художественность; но в какой мере – вот вопрос! <...> где же, в чем же та резкая черта, которая отделяет искусство от беллетристики? <...> Резкой черты нет, но черта есть. Истинно художественное произведение бессмертно; оно составляет вечный капитал литературы. <...> Беллетристические произведения, напротив, могут добиваться только разве долговечности, но никогда не достигнут бессмертия; они рождаются тысячами, – тысячами и умирают» [49, с. 326 – 327].

Однак недовговічність белетристичних творів зовсім не означає, що вони малоцінні або зовсім не потрібні: «Нет, они необходимы, они имеют великое значение, великий смысл, – писал В. Белінський. – Само искусство так же не заменит их, как и они не заменят искусства; они необходимы и благодетельны, как и художественные произведения. Они – искусство толпы; без них толпа была бы лишена благоденствия искусства. Сверх того, в беллетристике выражаются потребности настоящего, дума и вопрос дня, которых иногда не предчувствовала ни наука, ни искусство, ни сам автор подобного беллетристического произведения. Следовательно, подобные произведения, так же как и наука и искусство, бывают живыми откровениями действительности, живою почвою истины и зерном будущего» [49, с. 229]. У цих міркуваннях критика звернемо увагу на думку про те, що беллетристика відбиває актуальне і звернена до певного типу читача. Ця точка зору закріпилася не відразу, ставлення до белетристики довгі роки залишалися зневажливим, разом із тим, очевидно є і термінологічна плутанина, що спонукає до більш чіткої атрибуції цих явищ.

Наведемо лише кілька характерних прикладів. На початку ХХ ст. у статті «Беллетристика», включеної в «Литературную энциклопедию», І. Ейгес писав, що це слово означає витончену літературу «у всіх її видах» і давав таку дефініцію: беллетристика «єсть художественная проза повествовательного характера, т.е. заключающая в себе последовательное в

общем (этому не мешают перерывы, а также возврат назад) – изложение ряда событий, действий, взаимоотношений описываемых лиц и проч.» [461, с. 98]. До белетристики він відносив прозові твори, зокрема, «Мертвые души» М. Гоголя, а її відмітною ознакою вважав «художественно разработанную фабулу, сюжет» [461, с. 98]. Із загального ряду творів І. Ейгес виділяв «підробки» під белетристику, до яких відносив «бульварну» літературу. Він правильно й точно виділив особливості, говорячи сучасною мовою, масової літератури, яку судив, однак, занадто категорично. Він писав, що її мета – це «удовлетворение не художественных стремлений, а низких и пошлых интересов (порнография, уголовная сенсация и проч.). Нередко встречающиеся в подобного рода произведениях хороший слог, занимательность рассказа и т. д., не делают еще их художественными, т.к. художественность литературного произведения зависит не столько от достоинств языка и умения автора интересно излагать события, сколько от того своеобразного переживания образов, ради которого можно простить некоторые недостатки изложения» [461, с. 100]. Очевидно, що критерієм оцінки белетристики і масової літератури були особливості літератури «високої», яку має на увазі І. Ейгес, говорячи про художність, але викликає подив зарахування до белетристики такого гоголівського шедевр, як «Мертвые души». Разом із тим, абсолютно справедливою є думка про гарний стиль і цікавість, що притаманні літературі за межами художності, як він її розуміє.

У «Короткой литературной энциклопедии» стаття, присвячена белетристиці, не містить жодних суттєвих її характеристик. У ній зазначається, що «в настоящее время термин мало употребителен» і використовується для позначення «устаревшей манеры письма или традиционных приемов» [51, с. 511]. Можна говорити про те, що це поняття майже випало з наукового обігу й найчастіше використовувалося для характеристики літератури «другого» ряду в ХІХ ст. Інтерес до феномену белетристики відновився вже наприкінці 1980-х рр. Суттєвим кроком у

вивченні цього явища можна назвати посібник І. Гурвича «Беллетристика в русской литературе XIX века» (1991) [128] і його статтю цього ж часу в журналі «Вопросы литературы» [127].

Дослідник виходив із складності відмежування справжнього мистецтва від белетристики. «Так же зыбки и порой неопределенны критерии, позволяющие отделять высокое от второстепенного, а тем более, устанавливать градации внутри “художественно-второстепенного”»: здесь также «есть свое ”лучше – хуже”, свои уровни. Писатель второго ряда может вплотную приблизиться к первому ряду, а может значительно отдалиться от него – творчество может оказаться в опасном соседстве с сочинительством. У одних авторов из числа ”вторых” есть имя, их помнят и читают, других только упоминают, да и то списком. Это, однако, не мешает нам воспринимать литературу за чертой классики как целостное явление» [128, с. 4]. Саме її дослідник називає белетристикою, визнаючи, що подібне тлумачення відрізняється від прийнятого в науці: белетристикою зазвичай називають оповідну літературу (не поезію), художню літературу (а не наукову або документальну) і, нарешті, «легке читання».

Його «считают малоценным», а «малоценное не тождественно второстепенному. Часть и целое – вот их отношения. Беллетристика, как мы ее понимаем, объемнее и сложнее ”легкого чтения”» [128, с. 4]. Звернемо увагу на те, що І. Гурвич ототожнює поняття «висока» література і «класика», що, на наш погляд, не одне й те ж: усе ж класикою ми називаємо зазвичай те, що витримало випробування часом, утілило позачасове, а не злободенне, увійшло до скарбниці національної літератури, стало її еталоном. «Висока» література не завжди стає класикою, а позначає художній «верх» літератури в певний період її розвитку, тобто її виділення можливо в контексті літературної багаторядності.

У статті «Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции» (1991) І. Гурвич уточнював, що під белетристикою розуміє «не только книги для ”легкого чтения”, для ”развлечения”, а весь книжный массив, лежащий за

чертой высокого искусства, – все, что создается второстепенными авторами и к чему при всем том приложим критерий качества (“ниже” этого – литературный ширпотреб). Беллетристика, в нашем понимании, – пишет он, – может быть и ”развлекательной”, и серьезной, содержательно насыщенной, иначе говоря, она неоднородна, и если мы отграничиваем второй ряд от первого, то и внутри второго ряда возможна – и даже необходима – качественная дифференциация» [127, с. 114]. М. Черняк вважає, що І. Гурвич змішує белетристику й «масову» літературу: нам здається, що це не так, якщо мати на увазі всю складність розмежування цієї частини літератури «за межами класики».

У ряді словників і довідників, праць із теорії літератури саме поняття «беллетристика» тлумачиться по-різному, але в сучасних термінологічних виданнях уже зафіксовано таке її розуміння, при якому вона усвідомлюється, як «тип літератури, находящийся между высокой, элитарной, классической и массовой, на потребу невзыскательной публике» [67, с. 61]. Однак і у виданні Ю. Борева, яке нами цитується, не зазначено, що всередині самої белетристики виникають «ряди», шари, рівні, розподіл між якими можливий лише з урахуванням тих законів, за якими вона сама розвивається. І. Гурвич справедливо зазначав, що «шкала ценностей отнюдь не зеркально отражается в шкале читательского спроса. Старая истина: беллетристику читают активнее, чем классику. <...> Расклад читательских интересов далеко не мелочь; по-видимому, законы функционирования беллетристики (кратковременная популярность – в их числе) неотделимы от законов ее структуры, так что изучать их следует в единстве» [128, с. 5]. Багато в чому саме читацька думка впливає на встановлення місця письменника в «табелі про ранги», сприяючи переміщенню його імені з верхнього шару до нижнього, і навпаки. Історія літератури містить чимало зразків цього.

О. Білецький іще на початку 1920-х рр. стверджував, що проблема естетичної цінності твору не може бути вирішена без урахування специфіки

його читацького сприйняття. «...Произведение является художественным или нехудожественным, первостепенным или второстепенным лишь в сознании читающих, – отмечал исследователь, – это они открывают в нем красоту, это они создают его ”идею”, идею, о которой часто не подозревает пишущий. <...> Историк литературы должен всех терпеливо выслушать и не смущаться тем, что вместо простого одноэтажного здания ему придется выстроить, создавая историко-литературную схему эпохи, здание в несколько этажей, иногда и с пристройками» [48, с. 29]. Таким чином, при вивченні історії літератури слід враховувати її багатосаровість, багаторядність, спираючись, зокрема, на місце того чи іншого твору в системі читацьких уподобань, які з часом можуть змінюватися. О. Білецький уважав також, що «понимание литературного процесса без обращения ко всей массовой продукции невозможно» [48, с. 11], і цей погляд здатний вивести до встановлення специфіки російської літератури в еміграції – яаища складного і різноманітного.

Повертаючись до градації, запропонованої Г. Струве в його огляді, відзначимо, що часова дистанція відкоригувала положення письменників, і в останній групі, що була ним названа, безсумнівно виділяються, з одного боку, белетристи, а з іншого, – творці масової літератури, що для нього як для сучасника було зовсім не очевидно. Думається, і місце Д. Мережковського серед вершин російської прози може бути переглянуте: у роботах останніх років його іноді називають історичним белетристом, як і М. Алданова. За життя в Росії Д. Мережковський належав до переліку найбільш популярних і читаних письменників, сьогодні його твори є, як нам видається, швидше, об'єктом наукових досліджень, ніж великої читацької зацікавленості.

Утім, якщо скористатися виразом І. Гурвича, ці письменники займають різне місце при вертикальному й горизонтальному осмисленні літератури. «Когда мы прослеживаем смену литературных школ, направлений, эпох, когда, в рамках этой смены, регистрируем падение или

подъем художественного качества, то тем самым устанавливается мера вещей по горизонтали. А при размещении писателей на ступенях лестницы талантов и заслуг литературу измеряют, оценивают по вертикали. Разнородные измерения взаимозависимы, соотносительны, что предполагает соответствующую их характеристику» [128, с. 7]. І якщо оцінювати роль і місце того чи іншого з названих письменників у становленні, скажімо, нової літературної течії, то його значення може виявитися визначальним, а в розвитку оповідних жанрів – цілком порівняним із досягненнями інших, рівнозначних йому белетристів.

Літературна багаторядність, у контексті якої повинна розглядатися белетристика, утворилася, на думку І. Гурвича, на початку ХІХ ст. і закріпилася у формі триступеневої структури, зумовленої ускладненням літературного процесу. «...По той же причине, – вважає І. Гурвич, – множатся слагаемые ценностной градации: чем прочнее структурная схема, тем больше дополнительных разветвлений, пограничных форм. И тем чаще, добавим теперь, колеблются писательские репутации; все больше авторов, порождающих разность мнений, перепад оценок, спорных имен. Прочное и колеблющееся – одно выступает на фоне другого» [128, с. 17]. Показовими прикладами, у цьому зв'язку, для І. Гурвича є зміни оцінок і розташування на ціннісній шкалі творчості О. Писемського або М. Лескова. Перший неухильно зрушувався «вниз», вважає він, другий просувався «вгору», і щодо нього переоцінка триває донині: «Самоочевидно, что сегодня <...> Авдеев для нас "ниже" группы лидирующих талантов, Писемский не превосходит Мельникова, а Лесков занимает место на линии Тургенева и Достоевского, – зауважує І. Гурвич. – Внешне изменения писательских репутаций не связаны между собой (мы "понижаем" Авдеева не потому, что "повышаем" Лескова), но по сути своей все они – одного порядка, все вызваны определенными изменением художественного восприятия и его критерием, т.е. в движении эпох неизбежны именно множественные перемещения на шкале ценностей» [128, с. 20]. Це справедливо як щодо

літератури другої половини XIX ст., так і літератури російської еміграції 1920-х – 1930-х рр.

Зрозуміло, вивчення белетристики цього часу має враховувати розвиток літературних напрямів, течій, шкіл. Більшість письменників, про яких піде мова в нашій роботі, увійшла в літературу ще до від'їзду в еміграцію, і їхні естетичні уподобання визначилися ще на батьківщині: вони не належали ні до однієї з літературних течій, пройшли, як правило, журналістську школу, на батьківщині не належали до письменників «першого» ряду. Складно не погодитися з думкою, що «направления могли реализовать себя лишь в той мере, в какой программировали и поощряли деятельность писателей-беллетристов» [128, с. 20], однак процес становлення нових художніх принципів до того часу, про який іде мова в нашій роботі, завершився. Утвердження модернізму наклало свій відбиток і на белетристику. Як зазначав І. Гурвич, «прежде отсутствие ”необщего выражения” беллетриста не очень смущало, ныне же ”выражение” – профессиональная забота. Без нее непредставимо творческое сознание нашего времени как таковое. И хотя в книжных потоках преобладание массовидного над индивидуальным несомненно, удельный вес элемента непохожести сегодня заметно больше, чем прежде. Стиль, отмеченный своеобразием, становится атрибутом даже негромкого литературного имени» [128, с. 28]. Це цілком справедливо по відношенню до творчості письменників-белетристів, які працювали в еміграції. Так, Г. Гребенщиков, письменник скромного хисту, безсумнівно претендував на роль творця «високої» літератури, про що свідчать спроби вироблення власного стилю, проте його роман «Чураевы» є усе ж твором белетристичним, створеним у руслі традицій народницької прози, що зсувається за ціннісною шкалою «вниз». В. Кримов, навпаки, і не зазіхаючи на літературні вершини, є автором белетристичних романів, що безсумнівно займають високе становище на шкалі «краще – гірше» і співвідносні з творами О. Толстого і М. Алданова.

На відміну від попередників, однак, вони перебували в інших соціокультурних обставинах, і белетристичне «багатописання» для них не так характерне, як письменникам XIX ст., тематика їхніх творів багато в чому зумовлена від'їздом до еміграції й пережитими стражданнями. Але і в їхніх творах відчувається оперативна реакція на злободенність, прагнення відтворити актуальне, миттєве. Тому до белетристики 1920-х – 1930-х рр. проникає хроніка емігрантського життя, показані центри зосередження російських вигнанців, їхній побут, уклад, піднімаються проблеми, близькі читачам того часу, в тому числі, і закордонним. Із часом їхні твори втрачали колишню актуальність, витіснялися з пам'яті читачів, а радянським читачам були й зовсім невідомі. Разом із тим, вивчення тільки проблематики, що хвилювала белетриста в різні епохи розвитку літератури, не здатне відповісти на питання про своєрідність белетристики: відповідь міститься і в аналізі поезики, де проявляється, швидше, «групповое, а то и родовое (общелетристическое) начало» [128, с. 27], і говорити про індивідуальне досить складно. І. Гурвич, аналізуючи основні аспекти белетристичної поезики, виявляє декілька з них, які, на його думку, є визначальними.

Це, насамперед, відсутність широких узагальнень, замість яких у творах виникає «исторически фиксированное, социально конкретное, наличное <...> Беллетристический образ репрезентативен – постольку, поскольку обычно представляет среду, уклад, профессию и т.п.» [128, с. 29]. Друга особливість белетристики, виділена дослідником, це встановлення безпосередніх, прямих і простих зв'язків між персонажем і його походженням, його місцем у соціальному середовищі, що призводить до створення свого роду «типологии человеческих фигур, взятых в отношении к месту и времени, к "данной обстановке"»: у беллетриста возникает «перевес типового над индивидуальным», создаются скорее типы, чем характеры, разворачивающиеся «в очерковой, "классификационной" перспективе» [124, с. 30 – 34]. Белетристиці притаманне непропорційне, нерідко добре відчутне поєднання описового та біографічного, що

призводить до «колебаниям в сюжетосложении: с мотивированными, причинными сцеплениями соперничают монтажные, а то и попросту механические сочленения. Притом колеблется то, что видоизменяется» [128, с. 37]. Особливо це відчутно у творах, написаних під впливом або в наслідування класичному зразку.

У них зазвичай відтворюється, повторюється не індивідуальне, а типове, письменник прагне до того, щоб «тип проявить до конца». Він тяжіє «к "летописности", обзорности, к портретированию не отдельного человека, а среды, общества. Разные замыслы могут обособляться, сочетаться, спорить между собой. Особенно наглядны в этом отношении романские сюжеты» [128, с. 36], в центрі яких знаходиться герой-«обозреватель», «человек странствующий», якому «открыт доступ во все виды романа – как в авантурный, так и в социологический, и в исторический» [128, с. 40]. Він несе особливе функціональне навантаження, яке полягає в тому, щоб спостерігати, оглядати. «...Иногда она явно главенствует (и тогда перед нами именно “проводник”, демонстратор), но чаще так или иначе связана с проявлением характерности персонажа, – зауважує І.А. Гурвич. – Да и на пространстве одного сюжета пропорции функциональности и характерности способны меняться, особенно если это сюжет биографический» [128, с. 40]. Історичному белетристичному роману, як і роману класичному, властиве введення персонажа, який є свідком масштабних подій, коли історія висвітлюється з позиції окремої людини. Але в класичному історичному романі зазвичай виникає образ, у якому ясно виділено індивідуальне, в белетристиці він часто є функціональним: масштабні історичні події подано крізь призму його сприйняття.

Опора на якийсь текст-зразок, притаманна белетристиці, спонукає до зіставлень із ним, яке зазвичай не на користь белетристичного твору, однак і «характер в аналитическом ракурсе», і «портрет в обзорно-очерковой перспективе» є «формами художественного созидания, составляющими "богатство литературы"» [128, с. 44]. Не випадково, відповідаючи на

питання про жанр «Війни і миру», нагадує І. Гурвич, Л. Толстой говорив про те, що кращі твори російської літератури створювалися як відхилення від усталеної, вже апробованої форми. Белетрист оперує традиційними формами, а творам видатного художника притаманні саме відхилення від жанрових моделей, які склалися до того часу в літературі тобто, по суті, оригінальна картина світу, яка цю традиційну форму може відкоригувати. «Беллетристика склонна придерживаться избранной формы как правила, – пише І. Гурвич, – беллетристические романы-хроники ограничены обычно своим непосредственным, т.е. хроникой формирующим содержанием. <...> Тип сюжета, завершено выраженный, – вот что вносят в ”память жанра” серьезные романы второго ряда. Летописи нужна обзорность, нужны сводные описания; даже там, где автору удается сбалансировать обзорные тенденции и сюжетные возможности, все равно чувствуется избыточность фактического материала. Неизбежные издержки правильной формы? Наверное» [128, с. 50, 51]. Беллетристика спрощує і закріплює те, що у «високій» літературі виникло на межі відхилень і зробило її таким, що запам'ятовується, оригінальним, своєрідним.

У концепції І.А. Гурвича, яку ми тут докладно викладали, осмислено три аспекти беллетристики: її проблематика, поетика та її функції. Дослідник вважав, що особливості проблематики можуть свідчити про оперативний відгук на події дійсності, на «злободенність», який є або повторенням тематики, заданої «високою» літературою, або прокладанням шляхів для неї, «підготовкою». У беллетристиці, вважав він, нерідко апробуються не тільки нові ідеї, але й нові способи зображення, що отримують завершене втілення у творчості видатного художника слова. Але таких випадків в історії літератури порівняно небагато. Ця точка зору дослідника є аж ніяк не беззаперечною, і питання про те, чи прокладає беллетристика шляхи для «високої» літератури, і сьогодні залишається дискусійним. У нашій роботі ми будемо звертати увагу на це твердження і намагатимемося його перевірити.

Н. Вершиніна, спираючись на концепцію І. Гурвича, зосереджується на специфіці жанру і стилю белетристики 1830-х – 1840-х рр. Підставою для вибору саме цього тимчасового відрізка є особливості розвитку російської літератури кризової доби, в якій за участю В. Белінського була сформульована проблема неklasичного типу творчості. «Жанрово-стилевой аспект в изучении беллетристики как социокультурного феномена, – зазначає Н. Вершиніна, – выступает именно той характерологической ”частностью”, которая высвечивает ”общее”, уясняет законы его генологической сущности, его функционирования в историческом времени, заложенные в нем тенденции развития и проекции на ”высший” уровень классики и в плане имманентного эволюционирования беллетристических свойств» [88, с. 6].

Дослідниця справедливо відзначає зростання числа белетристичних творів у той період, а також спроби осмислити її значення для розвитку літератури, що розпочинали як самі белетристи, так і критики; звертає увагу на плідність наслідування «високих» зразків, на вироблення ставлення до ключових проблем белетристичного письма: «Как распорядиться – в собственном литературном обиходе – апробированными, ”готовыми” формами, обладающими закрепленными жанрово-стилевыми значениями? Как, параллельно с их употреблением, осуществляют задачи другой поэтики, претворяющей в себе прообраз ”сырой” действительности, эстетической аналог ”голой” эмпирии? Каким – в способе выражения – должен быть всепроникающий субъективно-авторский, ”индивидуальный момент” <...> Какова, в частности, возможная амплитуда его колебаний в жанрово-стилевом отношении: от личностно-интимных, лирических излияний до парадигм всечеловеческого, гражданского, социального характера» [88, с. 9]. Ці проблеми вирішувалися белетристами в художній практиці, яка, на відміну від попередніх періодів, давала численні приклади вироблення специфічної белетристичної художності, що спирається як на події дійсності, так і на різного роду теорії, виражені у філософії, риторичі,

історії. «Качественное, результативное заимствование, – пише Н. Вершиніна, – было ”нормальным” фактором бытования беллетристической области творчества» [88, с. 9 – 10]. Ця його ознака зберігалася і в інші періоди розвитку літератури, в тому числі, у творах письменників російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр., хоча виражалася трохи майстерніше.

Слід визнати, що роботи, присвячені феномену літературної багаторядності, зосереджені на окремих періодах розвитку літератури. Названі нами дослідження написані про белетристику ХІХ ст. В останні роки інтерес літературознавців, культурологів, соціологів зосереджений на літературі останньої третини ХХ століття – першого десятиліття ХХІ ст., а література російського Зарубіжжя у цьому сенсі обійдена увагою. Між тим, «многоукладная ситуация – норма развития литературы, – справедливо зазначає М. Черняк. – Очевидно, что картина истории литературы ХХ века будет сколько-нибудь полной лишь тогда, когда в нее будет включен литературный поток, который часто просто игнорируют, называя паралитературой, литературой массовой, третьесортной, не достойной внимания и анализа» [443, с. 327]. Навіть у відриві від метрополії, в умовах, коли читачів було недостатньо, «треступенева структура» (І. Гурвич) або багатосаровість літератури в Зарубіжжі все ж відтворювалася, хоч і в усіченій формі, оскільки масової продукції практично не було.

Плідним розвитком ідей, викладених вище, нам уявляється робота О. Крижовецької, виконана на матеріалі сучасної літератури. Вона справедливо вважає, що «беллетристика есть факт не только литературы (литературный факт), но и – шире – культуры (факт культуры). В отличие от классики, которая формирует канон литературы, беллетристика – живой, становящийся феномен, а потому он испытывает непосредственное воздействие читающей публики и, в свою очередь, воздействует на нее» [202, с. 3]. Беллетристика як художнє та естетичнє явище може бути осмислена лише у співвіднесенні її з іншими фактами літератури –

літературою масовою і «високою» або експериментальною, і в останні роки увагу дослідників усе частіше звернено до вирішення цієї складної теоретичної та історико-літературної проблеми. І це природно: з кінця 1980-х рр., як тільки цензурні заборони і державна регламентація були зняті, література отримала можливість розвиватися за власними законами.

Серед них, по-перше, зміна ролі письменника, який більше не є єдиним володарем дум. По-друге, багатокладність, багат шаровість літератури, згідно з якими здійснюється звернення до читачів із різними, часом, найбільш невибагливими запитами. «Казалось бы, это противоположные, полярные социокультурные явления, несоприкасающиеся художественные миры, – пише В.О. Гусев. – Но это вовсе не так: и элитарная, и массовая литературы взаимно дополняют, обогащают друг друга концептуально, образно, стилистически. Ориентированные на разные группы читателей, они, однако, функционируют в едином “теле” культуры, а между ними, как материализация их взаимодействия в конкретных художественных текстах, существует “серединная”, миддл-литература – беллетристика» [131, с. 70]. Праця В. Гусєва, як і дисертація О. Крижовецької, присвячена сучасній літературі, проте теоретико-методологічні підходи, запропоновані дослідниками, цілком можуть бути застосовані і до вивчення белетристики російського Зарубіжжя 1920 – 1930-х рр. Так, О. Крижовецька відносить і белетристику, і масову літературу до явищ масової культури, «хоча она не сводится к ней, а отношения между беллетристической и так называемой “массовой литературой” – не менее сложны, чем между беллетристической и высокой классикой» [202, с. 9].

Як і І. Гурвич, дослідниця розуміє під белетристикою літературу, не включену до канону класики. «Считается, что беллетристика подражательна по отношению к литературе, – зазначає О. Крижовецька, – она эксплуатирует приемы и способы литературы, но – для решения уже не эстетических, а других (чаще всего – развлекательных и/или коммерческих

задач). Беллетристика <...> обращена не к “вечному”, а к сиюминутному, что отражается и на имманентных литературе свойствах беллетристического произведения» [202, с. 112]. Однак при виділенні беллетристики із загального тогочасного літературного потоку, виникають проблеми її розмежування з літературою «високою» та низовою, масовою.

Вирішуючи її на матеріалі творчості М. Веллера і Л. Улицької, О. Крижовецька показує, що беллетристика є засобом «вписатися в существующие культурные стереотипы, “освежить” их и слегка активизировать. Перлокутивный эффект нормального интертекста – скандал. Перлокутивный эффект беллетристического интертекста – комфортное для реципиента узнавание известного в неизвестном, создающее чувство удовлетворенности собственной компетентностью в сфере культурных феноменов и способностью “играть” в их разнообразные сочетания [202, с. 114]. І це не хиби беллетристичного письма, а його відмінність, пов'язана з іншою функцією в культурі. Беллетристика – це «мастерски сделанные тексты, в художественном отношении превосходящие многие тексты классические (если, в соответствии с высказанной выше гипотезой, считать художественность и эстетическое не абсолютными, а переменными, субъектно ориентированными категориями в культурном процессе)» [202, с. 115].

На відміну від сформованих уявлень, коли оцінка ведеться від «високої» літератури, у співвіднесенні з якою беллетристичні твори завідомо програють, дослідниця справедливо зазначає, що «это – не плохие, а *другие* тексты. Вместе с тем, сопоставляя данные тексты с текстами им прецедентными, можно поставить и ряд теоретических проблем, выходящих за рамки проблем, связанных с беллетристикой. Так, характеризуясь серьезным художественным потенциалом, беллетристические тексты чаще всего не столь масштабны в эстетическом плане – если подходит к ним с мерками, принятыми в эстетической оценке “высокой” классики. Таким образом, в беллетристике (и это, вероятно, ее типологическая черта)

очевидним фактом является несоотнесенность художественного и эстетического начал» [202, с. 9]. Ця теза отримує підтвердження і в конкретному аналізі текстів, обраних О. Крижовецькою для вивчення, і при зверненні до белетристичних текстів інших періодів літературного розвитку.

Для нас особливо важливо враховувати, що белетрист 1920-х – 1930-х рр. був збагачений не тільки досвідом російської класичної літератури ХІХ ст., але й новітніми художніми російськими і європейськими шуканнями межі століть. Класичний зразок був для нього якоюсь рамкою, в якій здійснювалися спроби осмислення дійсності, а проблематика характеризувалася зверненням до актуальних проблем, які отримують відгук у його читачів. Як пише В. Гусєв, «избегая конфликта с читательскими стереотипами, беллетрист будет продолжать традиции высокой классики <...> Использование вариантов известных фольклорных и литературных сюжетов вызывает у читателя ощущения комфорта узнавания, угадывания, но здесь необходимо точно выйти на уровень читательского ожидания, найти знакомые читателю персонажные структуры, использовать привычные повествовательные приемы» [131, с. 80]. Оскільки беллетристика, як і масова література, орієнтована на широке коло читачів, плідним є використання подібних прийомів при її вивченні: «...выделение устойчивых жанровых доминант, привычных сюжетных решений и повествовательных приемов» [131, с. 81]. Це можливо тому, що беллетристика оперує «разработанными в высокой классике изобразительными приемами», в ній часто «обыгрываются и до известной степени редактируются традиционные повествовательные схемы и жанровые формы. Осторожная полемика с классикой и отличает беллетристику от массовой литературы, которая не ведет ее никогда» [131, с. 81]. Дослідник слушно вважає, що беллетристика – це якісна проза, але подібно до масової літератури, вона «звертається до злободенних питань».

У той же час, на відміну від масової літератури, вона «ставит эти вопросы серьезнее и решения находит не всегда поверхностные, т.е. она

небанальна по своєму содержанию. Разграничение между ними определяется степенью инновации, соблюдением или нарушением жанровых канонов и литературных конвенций, но очевидно, что эта граница не может быть абсолютной и неподвижной» [131, с. 81]. Як і творці масової літератури, белетристи так само орієнтовані на очікування читача, але в той же час здатні запропонувати власні рішення, «правда, лишь в том случае, если они не предполагают резкого нарушения конвенции»: «В беллетристике (миддл-литературе) не разрушаются жанровые формулы, но они могут варьироваться и частично редуцироваться. Это проза, для которой характерна постановка актуальных проблем, вызывающих читательский интерес, увлекательная фабула, простота и ясность повествования, облегчающие восприятие текста. Сюжетная и композиционная изобретательность здесь важна не меньше, чем в массовой литературе. Все-таки беллетристика – это легкое и увлекательное чтение» [131, с. 82]. Названі особливості притаманні белетристичним творам не тільки межі ХХ – ХХІ ст., але і творам цього типу останнього століття. Інша справа, що в сучасній белетристиці вони ясніше й чіткіше проявилися: це і дає можливість дослідникам робити більш широкі узагальнення.

Сучасна література різноманітна, більшість її особливостей формуються на наших очах. Але вчені доходять висновку про те, що, як і в середині ХІХ ст., сьогодні в ній існує «триада: *авангардная литература – сориентированная на “классическую” литературу, беллетристика – массовая литература*. Эта “разметка” поля литературы продолжает существовать по сей день» [216, с. 13]. Дослідники справедливо звертають увагу на проникність, рухливість меж між «високою» і масовою літературою й орієнтацію обох шарів літератури, перш за все, на класику. Критики, соціологи, літературознавці, культурологи (напр., Б. Дубін, Г. Циплаков, О. Ташкова, С. Чупринін та ін.) справедливо зазначають про те, що замість звичної опозиції «елітарна» – «масова» література в сучасній соціокультурній ситуації своє місце займає, за образним зауваженням О.

Ташкової, «серединна культура». С. Луоелл використовує словосполучення культура «серединного» шару. До кола наукових проблем усе частіше вводиться література, орієнтована на більш освічене коло читачів: сьогодні її прийнято називати не белетристикою, а «прагматичною», мідлл-літературою (С. Чупринін, Г. Циплаков).

С. Чупринін, наприклад, вважає, що вся сучасна література може бути представлена у вигляд трьох груп, в яких «високу» або елітарну позицію займає література якісна чи актуальна (література авангарду та постмодернізму). Вона орієнтується на саморефлексію, новаторство й експеримент, разом із тим протиставляє себе літературі, орієнтованій на свідоме відтворення шаблону [див.: 449, с. 150]. Масову або формульну літературу, на його думку, «можно назвать тенью качественной, но тенью люминесцентно яркой, упрощающей и доводящей до крайнего предела, в том числе и до карикатуры, все то, что накоплено художественной традицией» [449, с. 151]. Тут С. Чупринін говорить про літературу маскульту. Мідлл-література, в цьому зв'язку, – це література, яка розміщується між високою, елітарною та масовою, розважальною. Вона виникає з активного взаємодії цих двох типів словесної творчості, дозволяє не протиставляти їх [449, с. 152-153]. Подібний підхід, який видається нам цілком справедливим, утверджується і в працях інших сучасних дослідників.

Так, Г. Циплаков під мідлл-літературою розуміє літературу, що знаходиться ««посередине разных духовных сфер – высокой и коммерческой, фольклорной и профессиональной, для элиты и для небогатых <...>, “middle” означает скорее “центральная”, “находящаяся посередине”, чем “средняя”. Как и массовая литература, эта литература стремится охватить широкий круг читателей, но у неё есть и целевая аудитория – <..> “офисная интеллигенция”» [430, с. 190]. У цьому випадку мається на увазі, на наш погляд, те коло читачів, яких завжди було прийнято називати «освіченою» або читаючою публікою, тобто публікою, якій чужі

літературні експерименти, але вона схильна до постійного читання якісної прози.

Спираючись на цілий ряд результатів соціологічних досліджень, Ф. Бурлацький виявляє стрімке зростання цієї групи останнім часом. Вимоги такого типу читачів «..ничуть не ниже требований, предъявлявшихся современниками Шекспира, Гёте или Толстого.. Между тем “массовость” оказала влияние на степень удовлетворенности интересов этой (более культурной и образованной) части общества..» [81, с. 222]. Розширенню кількості творів, які можна віднести до такої літератури, сприяло багато факторів, у тому числі, й соціально-економічних. Слід мати на увазі зміну ролі літератури і статусу письменника, новий погляд суспільства на проведення часу, включення до кола переваг нових видів культурного дозвілля. До того ж видавничий бізнес, який чуйно реагує на вище зазначені фактори, став важливим елементом соціально-економічного життя в цілому і розвивається з урахуванням читацьких уподобань, зміни ролі і місця письменника (групи письменників) та ін. Це не могло не позначитися і на формах жанрово-тематичної структури літератури. Для задоволення запитів читача звужується коло тем, які відтворюються в літературі, збільшується кількість літературних серій, їх тиражів, популярною стала паралельна екранізація бестселерів, що привертають увагу широкої публіки.

Сучасна белетристика або міддл-література орієнтується на утилітарне і швидке вирішення актуальних соціальних протиріч сучасності, вважає Г. Циплаков. У цьому типі словесної творчості виникає свій позитивний герой, який стає засобом «борьбы цивилизации терпимого и разумного улучшения и цивилизации нетерпимого и нечеловеческого разрушения»; создает диссонанс между богатым внутренним миром героя и его окружением; предлагает жанровое, стилистическое, концептуальное и т.д. художественное обрамление этого конфликта» [449, с. 196]. Література такого типу одночасно й захоплює читача, і зручна для читання, і максимально орієнтується на відображення актуальних і злободенних подій.

Її читач, окрім захоплюючої інтриги, сюжету, бачить і любить літературну гру: складні епіграфи, концептуальну поезію, відсилання до різних літературних жанрів тощо.

На відміну від масової, низинної літератури, міддл-література не поверхнева, вона розрахована на читача начитаного, який володіє певним читацьким досвідом і вміє самостійно мислити. Аналіз текстів такого типу зазвичай починають з аналізу заголовка, оскільки вже на рівні його семантики здійснюється відбір, як би тест-перевірка «свій – чужий» (Г. Циплаков). Заголовок вимагає знань у різних галузях, містить відсилання до міфології, історії, літератури, культури, подій сучасного життя, тобто, вже сама його семантика містить адресацію досвідченому читачеві. Крім того, белетристика так чи інакше стикається з системою цінностей класики, і, як і елітарна література, генетично з нею пов'язана.

Ще одна особливість сучасної соціокультурної ситуації зумовила й специфіку інтертекстуальності, яка властива творам «високої» літератури – у спрощеному вигляді – масовій літературі. «Литературность, цитатность массовой литературы не меньшая, чем у высокой, но ее роль иная: “литературностью” (любого рода – языка, стилистики, героев, композиции и т.п.) в этом случае удостоверяется онтологичность изображения реальности» [443, с. 72]. Як уважає В. Саморуков, є різниця між тим, як у масовій і міддл-літературі здійснюється залучення класичного канону: у масовій він лише позначений, не вплітається в тканину твору, не співвідноситься з його проблематикою, як у міддл-літературі. «Использование имен культурных деятелей, узнаваемых цитат из школьной программы, афоризмов удваивает обедненную отсутствием стилистических изысков литературную значимость текстов массовых авторов» [332, с. 107]. У міддл-літератури форми інтертекстуальності набагато складніше.

Її читач вгадує алюзії і ремінісценції, якими насичені твори: в такому тексті наявні маркери інтертекстуальності у вигляді прямих відсилань, як правило, не використовуються. Читач невисокого культурного рівня не

помічає інтертекстуальних включень, захоплений цікавим сюжетом; більш кваліфікований читач у прямих посиланнях до джерела інтертексту потреби не має: у цьому випадку спрацьовує принцип подвійної адресації (кодування), який послідовно використовується творцями міддл-літератури.

Можна стверджувати про те, що експлуатація елементів класики та «високої» літератури здійснюється в різних формах: імітація стилю, імітація жанру, створення «продовження» тощо. У 1990-е рр. виникло ціле покоління письменників, яке грає традиційними образами і смислами. Цю групу творців белетристики М. Адамович, можливо, і не зовсім справедливо, називає «псевдокласиками» [11, с. 165]. Використання коду класики свідчить про прагнення сучасних письменників скористатися її статусом зразка, її авторитетом. Із класики береться сюжет або ситуація, експлуатуються її герої, тобто, класичний текст-зразок служить фоном, який для своїх цілей використовують письменники. На думку дослідників, класика стає спільним комунікаційним кодом культури, універсальною мовою, зрозумілою широкому колу читачів. Вона проникає до літератури, в тому числі, «в виде бесчисленных аллюзий, прямых цитат, скрытых реминисценций» [154, с. 215]. Використання авторитету та інструментарію класичної літератури дозволяє письменникові залучити читача до знайомого йому контексту. Запозичення широко відомих творів сприймається читачами як міжкультурний і межчасовий «колективний код», є зрозумілим усім. Ця особливість белетристики розглядається нами на прикладах творів С. Мінцлова і А. Реннікова.

Дж. Кавелті підкреслював, що більш глибоке враження у читачів викликає переробка старого, його нова інтерпретація, ніж зовсім новий твір. При цьому, коли письменник пропонує своє замість класичного, здійснюється і його легітимізація [170, с. 35]. Історія розвитку сучасної міддл-літератури дала можливість, наприклад, Г. Циплакову стверджувати, що вона – «исключительно художественное явление. Она не только существует, но уверенно набирает силу» [429, с. 191]. На його думку, «уже

теперь очевидны две вещи: во-первых, самобытность этой словесности даже на грандиозном фоне золотого века <...>, во-вторых, миддл-арт создается не только для клерков, а для всех, кто не равнодушен к нынешнему бытию и времени» [429, с. 191]. І знавці класики, й любителі літератури експериментальної все таки часто звертаються до белетристики, незважаючи на те, що вона не пропонує ніяких художніх відкриттів й активно спирається на попередній досвід літератури.

Описані нами спостереження дослідників можуть бути використані при вивченні «серединної» літератури російського Зарубіжжя.

Висновки до 1 розділу

Аналітичний огляд історії вивчення белетристики російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. дозволяє зробити такі висновки.

На жаль, традиції її вивчення не існує. Тільки у виданні Г. Струве і кількох статтях містяться оцінки окремих белетристичних творів, у цілому ж критики й літературознавці сьогодення зосереджені на дослідженні літератури «першого» ряду. В них також зроблені важливі й цінні спостереження над проблематикою і поетикою російської белетристики інших періодів, які слід урахувати при аналізі романів, повістей та оповідань, створених письменниками у вигнанні в першій третині ХХ ст.

Під белетристикою в роботі мається на увазі такий тип словесної творчості, яка при осмисленні багаторядності літератури знаходиться між елітарною, «високою» і масовою, низовою, орієнтується на очікування широкого кола читачів і має подвійне кодування. Він характеризується постановкою актуальних проблем, захоплюючою фабулою, відсутністю широких узагальнень, зображенням історично фіксованого, конкретного; встановленням прямих зв'язків між персонажем і його походженням, його соціальною приналежністю; описом типів у нарисовій перспективі, а не створенням багатогранних характерів; спирається на текст-зразок, який

визначає жанрову домінанту, стійкі персонажні структури; має значущі заголовки й експлуатує традиційні образи і смисли.

Багато особливостей белетристики виявилися і привернули до себе увагу ще в середині XIX ст. – вони відзначені І. Гурвичем, Н. Вершиніною, В. Марковичем. Разом із тим, цінними і важливими для розуміння особливостей белетристики 1920-х – 1930-х рр. видаються нам висловлювання сучасних дослідників щодо використання в ній стійких жанрових домінант, знайомих сюжетних рішень, різних форм інтертексту. Такий підхід дає можливість побачити взаємодію двох структурних планів змісту й вираження, їх орієнтованість на особливий тип читацького сприйняття, налаштованого на традиційне читання, вихованого на реалізмі і якому чужі новації й експерименти.

Белетристика російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. розвивалася під потужним впливом драматичних змін у соціокультурній ситуації, що зумовило зрушення культурних цінностей або прагнення їх зберегти, комерціалізацію видавничої діяльності, трансформацію відносин між письменником і читачем. Творці белетристичних творів в еміграції прагнули говорити про актуальні проблеми сучасності, шукали свого позитивного героя, як правило, емігранта; показували конфлікт між ним і жорстоким і чужим для нього світом; пропонували моделі виходу з вимушеної еміграції. Пережите ними в місяці революції, втеча до Європи через схід або південь Росії, пошук свого місця в нових країнах давали для цього численний і різноманітний матеріал. Белетристичні повісті й романи створювалися як твори цікаві, що мають захоплюючу інтригу, разом із тим, включають читача до своєї гри зі заголовками, епіграфами, упізнаними жанрами, сюжетами – особливими формами звернення до прецедентних текстів. Їхнє повернення до наукового вжитку дає можливість уточнити наші уявлення про все різноманіття російської літератури у вигнанні й доповнити існуючі уявлення про історію російської белетристики в цілому.

Відповідно до виявлених рис поетики белетристики з огляду на

наслідування і трансформацію нею традицій оповідної прози у дисертації побудований аналіз об'єкту дослідження. У роботі послідовно розглядається спільне для письменників радянської Росії і еміграції захоплення можливостями метажанра утопії як притаманну белетристиці експлуатацію популярної в даний час форми; використання традиції жанру сімейного роману-«хроніки»; поодинокі випадки опори на класичний текст-зразок як прояв загальної для белетристики тенденції звернень до прецедентних текстів; синтезування в одному белетристичному творі елементів різних жанрових різновидів роману: шахрайського, автобіографічного, сімейно-побутового, роману з ключем, роману про письменника і письменство.

РОЗДІЛ 2. УТОПІЯ В ЛІТЕРАТУРІ 1920-х – 1930-х рр.

2.1. Утопія в науковому висвітленні: типології і підходи до її вивчення

В останні десятиліття інтерес до утопій і особливо до антиутопій активізувався. Як справедливо зауважив Б. Віттенберг, у цієї проблеми в Росії, «как и у всякого предмета научного исследования вообще, имеется своя, как говорится, “история вопроса”» [91]. Він починає відлік цієї історії з публікації М. Геллером та О. Некричем книги «Утопия у власти» (1982), яка стала певною мірою проривом в осмисленні умоглядних утопій ХХ ст. Це далеко не повний перелік: Л. Геллер і М. Нікьо називають праці К. Паткіна «Социалистическая мысль в России: переход от утопии к науке» (1973), статтю Б. Солодкого «Русская утопия XVIII века и нравственный идеал человека» (1975), дослідження О. Володіна «Утопия и история. Некоторые проблемы домарксистского социализма» (1976), працю О. Клебанова «Народная социальная утопия в России» (1977). У ті роки опубліковані також дві антології: «Взгляд сквозь столетия» [94] і «Русская социальная утопия и научная фантастика» [337], у яких були зібрані твори, віднесені до утопії та наукової фантастики. Так що підходи до вивчення російських утопій були намічені вже у 1970-х рр. і плідно використані в подальших дослідженнях.

Аналіз літератури «першої хвилі» російської еміграції свідчить про те, що у 1920-ті – 1930-ті рр. було написано ряд творів, що можуть бути віднесені до оповідної (літературної) утопії. Вони займають своє місце серед утопій іншого типу, які Л. Геллер і М. Нікьо називають умоглядними («политическая литература, журналистика, трактаты, эссе и т.д.») [105].

Дослідниками немало зроблено для вивчення генезису утопії, її жанрової своєрідності, проблематики, причому в різних областях

гуманітарного знання: в літературознавстві, культурології, соціології, політології та ін. У зв'язку з генезою утопії культурологи й соціологи, передусім, вирішують проблему соціокультурних моделей. Для літературознавчих робіт характерне тлумачення утопії як жанру наукової або соціальної фантастики [14, 43, 60, 91, 101 83, 96, 97, 102, 235, 284], уточнення особливостей поетики утопії в процесі аналізу специфіки антиутопії [32, 38, 59, 83, 96, 97, 102, 235, 284], використання досягнень літературознавства для публіцистичної інтерпретації проблематики утопії в її співвідношенні з сучасністю.

Л. Геллер і М. Никьо, ґрунтовне і переконливе дослідження яких «Утопия в России» (2003) [105] присвячене історії і теорії цього явища, під утопією розуміють твори, що відповідають особливостям жанру, який історично склався, а також твори різних жанрів, створені в руслі «некой утопической концепции» («квазиутопии»). Вони розрізняють розповідні й умоглядні утопії та їхні «эпифеномены»: «антиутопию, как негативную модель, и контрутопию, как позитивную модель, построенную в ответ на другую позитивную модель» [105]. Дослідники пишуть про утопію як історики, тому предметом їхньої зацікавленості стають переважно утопії умоглядні, однак у їхній монографії зроблені спостереження й над утопіями оповідними.

Н. Ковтун, автор декількох монографій присвячених російській утопії [183, 184], справедливо звертає увагу на «сложность, многоуровневость, недостаточную изученность данной проблемы в современном литературоведении». Она рассматривает утопию «как метажанр, “третичный жанр”, по терминологии М. Бахтина, в который встраивается любой “вторичный”: утопический роман, повесть, рассказ» [184, с. 5]. Н. Ковтун вважає, що «...жанр (метажанр), как показал М. Бахтин, не просто эстетическая категория, но поле ценностного восприятия мира, основной способ понимания действительности. И значит, в самой истории нации следует искать причин, объясняющих мобилизацию креативного пафоса

утопии» [184, с. 5]. У теоретичному розділі монографії «Деревенская проза в зеркале утопии» вона відмічає, що «единство художественной утопии обеспечивается единством эстетического видения, художественно-философской интуицией ее создателя. Автор утопии убежден, что будущее можно преобразить, вооружив настоящее каким-либо проектом, отличным своим совершенством, гармоничностью, красотой. Отсюда же мессианские претензии утопии, ее пророческий монологизм, тотальный характер. Однако утопия не является чем-то совершенно произвольным, “утопические ценности” опосредованы уровнем развития общества, приоритетом социальных потребностей, жизненным опытом автора» [184, с. 11]. Точка зору Н. Ковтун на жанрову природу утопії видається нам логічною, доказовою і врахована при аналізі творів 1920-х - 1930-х рр.

В. Шестаков, укладач антології «Русская литературная утопия» (1986), уважав, що утопічні твори «служили одной из форм осознания и оценки образа будущего. Вырастая, как правило, из критики настоящего, утопия рисовала дальнейшее движение общества, его возможные пути, набрасывала различные варианты грядущего» [453, с. 5]. Він справедливо відмічав, що в розумінні утопії немало протиріч, які зумовлені різними підходами до оцінки її цілей і особливостей. «Одни видят в утопии извечную, всегда недостижимую мечту человечества о ”золотом веке”, другие, напротив, истолковывают ее как вполне конкретный образ, который осуществляется и реализуется в некий момент духовной и практической деятельности человека. Некоторые видят в ней своеобразную донаучную форму мышления, даже нечто среднее между религией и наукой, другие рассматривают утопию как определенный тип или метод мышления, широко применяемый современной наукой, – метод построения альтернативного будущего» [453, с. 5 – 6]. Узагальнивши існуючі уявлення, В. Шестаков доходить висновку про те, що під утопією слід розуміти позначення «вымышленной страны, призванной служить образцом общественного устройства» [453, с. 6]. Абсолютно очевидно, що художня практика

набагато ширше, різноманітніше за таку атрибуцію і вимагає додаткового осмислення.

У його роботі останніх років «Утопия как проблема российской ментальности» (2012) увага зосереджена на розмежуванні утопії й утопізму. Учений вважає, що «утопизм потому и является утопизмом, что он нереализуем. Утопия всегда несет в себе определенный проект, определенный образ будущего, утопизм, как нечто нереальное, с образом будущего может быть и не связан. <...> При всем многообразии смысловых оттенков основная функция утопии сводится к тому, чтобы обозначать желаемое будущее (или предупредить о нежелаемом будущем), описать вымышленные страны, служащие образцом общественного и государственного устройства» [454, с. 6]. В. Шестаков звертає увагу на те, що утопія, як правило, буває міська, а в сучасних утопіях, на відміну від середньовічних або древніх, «образ будущего не идеализируется, а скорее критикуется, пародируется» [454, с. 7]. Його думка про те, що між творами, в яких пропонується науково-фантастичне зображення майбутнього, і утопіями, «которые хотя и сохраняют художественную форму, ближе стоят к философскому или социологическому изображению будущего» [454, с. 7], є суттєва різниця, близька думці М. Геллера і М. Нікьо щодо квазіутопій.

Х. Гюнтер пов'язує російські утопії ХХ ст. з апокаліптичними переживаннями мислителів і художників, і у зв'язку з цим робить важливі зауваження щодо літератури Срібного століття і творчості А. Платонова. Він пише, що в «Чевенгуре» «как бы свертываются в сложный клубок все нити апокалиптически-революционного мышления, включающего в себя такие классические мотивы, как тысячелетнее государство, страшный суд, конец времени и т.д.» [132, с. 13]. О. Кеба, автор праці «А.Платонов и мировая литература ХХ века» побачив у творчості письменника не лише власне національні, але і світові тенденції, особливо на рівні поетики жанру. Головні твори А. Платонова, вважає він, «”сделаны” в философском метажанре, для которого характерно сочетание разнообразных жанровых

качеств – утопии и антиутопии, мифа и притчи, романа воспитания и религиозной мистерии, идеологического романа и романа-эпопеи» [175, с. 293]. Дослідник доходить висновку про те, що «особенно наглядным новаторство Платонова предстает в сращении утопического и антиутопического начал, за которыми встает целый комплекс социально-исторических и бытийно-гносеологических проблем» [175, с. 293]. Співвіднівши твори письменника із творами К. Чапека, О. Кеба відмічає менніпейність романів А. Платонова, що виявляється в поєднанні трагічного й комічного. Нагадуючи тут про А. Платонова, звернімо увагу, що його твори належать «високій» російській літературі, якій характерний жанровий і стильовий експеримент, синтетичність жанрових утворень. Белетристичним повістям і романам того часу все ж експеримент не властивий: їх слід розглядати у зв'язку з основними особливостями белетристики як «серединного» поля літератури: ми говоритимемо про це нижче.

У одній із фундаментальних праць «Российская утопия. Исторический путеводитель» (2007) Б. Єгорова під утопією розуміється «желаемое устройство общества или личностей в свете представлений об идеалах» [148, с. 3] чи «мечта об идеальной жизни в любых масштабах и объемах» [148, с. 6]. Дослідник пропонує декілька типологій, у яких утопії діляться на масові й особисті, теоретичні і практичні, сучасні і віддалені у часі, чарівні і трудові, соціально-політичні утопії і такі, що не містять таких елементів. Соціально-політичні поділяються ним, у свою чергу, на науково-технічні, природоперетворювальні, матеріально-побутові; автономні й агресивні. При цьому в його монографії розглядаються утопії умоглядні разом із оповідними, а погляд історика часто притісняє інтерпретацію літературознавця. Типологію Б. Єгорова піддав критиці В. Шестаков, який вважає, що різні критерії, обрані для неї автором «Российских утопий», не дають можливості для точної класифікації. Сам В. Шестаков пропонує лише

три групи утопій: древні, середньовічні й сучасні, що також усієї різноманітності цих творів не вичерпує.

Л. Геллер і М. Нікьо зазначають, що утопії можуть бути розглянуті, з одного боку, «по типам дискурса, каждый из которых имеет свою основу: литературную, философскую, религиозную, научную, архитектурную, живописную и т.д.» [105]. В основі дискурсивних утопій лежить потрійна структура утопічного канону, що дозволяє як уникнути схематичності, так і виявити його специфіку: «...авторов мало занимает описание воплощенного идеала, они ищут его исторического оправдания и пытаются представить пути, которые могут привести к его реализации» [105]. Елементами канону є обґрунтування переваги утопії над сучасним їй світом і затвердження причин розриву з ним; доказ власної життєздатності й можливість задовольнити потребу в загальному щасті. Таким чином, утопія – це завжди рефлексія над власним походженням, що припускає критику існуючого порядку своєю структурою і «средствами репродукции во времени и пространстве» [105].

В основу підходу до осмислення специфіки утопій, уважають дослідники, може бути покладена і «система координат, определяющая характер утопической рефлексии: утопии места и времени; утопии, стремящиеся изменить человека, сделать его идеальным (А. Маслов предложил называть их “эвпсихиями”)). Критерієм для типології також може обиратися «один из аспектов реальности, к которому утопист прививает свои идеи: утопии социального равенства, распределения материальных благ, искусства, техники, образования, знания, и т.д. Этот тип классификации, как и тот, что основывается на идеологических и культурных источниках утопий (утопии народные, административные, социалистические), близок предыдущему: можно продолжать изобретать термины типа “эвсофии”, “эвтехнии” и т.д.» [105], – справедливо відзначають дослідники.

Ці класифікації об'єднують уявлення про долю людини, причому в дихотомічних утопіях акцент переноситься з умов його життя на нього самого (евпсихії) або на перетворення зовнішнього світу, який, у свою чергу, змінить людину й людство. Дослідники вважають, що класифікації можуть ґрунтуватися на переважанні статички або динаміки, «втєчі» або «реконструкції», коли йдеться про культурний код, що лежить в їхній основі («прометеївський» або «пелагічний»). Проте всі типи, окреслені вченими, є все-таки «крайні форми»: «...в действительности часто встречаются смешанные жанры» [105]. Саме з такими формами доводиться мати справу дослідникові утопій початку ХХ ст. Квазіутопіями, як вже зазначалося, Л. Геллер і М. Нікьо називають твори, в яких використані лише елементи утопічного письма (мотиви, прийоми). До квазіутопій вони, зокрема, відносять політичну фантастику і пригодницький роман. Такий погляд на квазіутопії є близьким і нам.

У дослідженнях останніх десяти років (О. Ануфрієва [32], С. Безчотнікової [46, 47, 60], А. Воробйової [96, 97], Б. Єгорова [148], В. Ковтун [183, 184], В. Мільдона [261], О. Павлової [295, 296]) осмислені утопії й антиутопії від перших творів цього жанру до останніх зразків антиутопій у російській літературі: до жанру утопії, як відомо, останнім часом інтерес, за великим рахунком, загублений у зв'язку з незначною кількістю творів, що відповідають її вимогам: у них «описывается жизнь в некой фантастической стране, моделируется (и предсказывается) счастливая жизнь будущего общества» [67, с. 487]. Спостереження дослідників можуть бути враховані при аналізі конкретних текстів, проте в них розрізняються тлумачення цього феномену – від розуміння жанру утопії у вузькому сенсі – до осмислення утопії/антиутопії як метажанру.

Аналізуючи твори російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр., ми будемо дотримуватися думки Л. Геллера і М. Нікьо про те, що слід відділяти твори, що відповідають критеріям метажанру утопії, який історично склався, від творів різних жанрів, але створених у руслі специфічної

утопічної концепції (квазіутопії). Такий погляд дозволяє говорити про утопізм як про певний образ думок, який разом з утопією певного типу утворює утопічне поле. Його атрибутами є «воображаемое, совершенствование, непохожесть, изоляция», а також «разрыв с настоящим» у будь-яких видах і «коллективный характер идеала или утопической цели» [105], тобто, просторово-часовий перелом, розрив і соціальність. «Искусственный мир, которым, по сути, является утопия, не может существовать без взаимодействия с миром естественным, дающим создателям часть своего материала и свой инструментарий» [105]. У белетристиці 1920-х – 1930-х рр. саме ця взаємодія є надзвичайно показовою і цікавою.

Автор видатної антиутопії «Мы» Є. Замятін у статті «Генеалогическое древо Уэллса» (1922) подає власне розуміння особливостей жанру утопії. Його думка особливо цінна, оскільки у своїй художній практиці він від нього, загалом, відмовляється, а в сучасній йому художній практиці виник цілий ряд творів, що тяжіють до цього метажанру і відповідають йому. Їх поява стимулювана кардинальним зламом колишніх громадських стосунків, спробою реалізації нового соціального проекту. Ймовірно, думка письменника була зумовлена специфікою завдань, які він ставив перед собою, створюючи власну модель майбутнього людства, і воно не викликало у нього оптимізму. Є. Замятин відзначав, що «есть два родовых и неизменных признака утопии. Один – в содержании: авторы утопий дают в них кажущиеся им идеальным строение обществ или, если перевести это на язык математический, – утопия имеет знак +. Другой признак, органически вытекающий из содержания – в форме: утопия – всегда статична, утопия – всегда описание, и она не содержит или почти не содержит в себе сюжетной динамики» [156, с. 139]. Письменник уважав, що неодмінними рисами утопії є «замороженное благополучие, окаменело-райское социальное равновесие», которые «логически связаны с содержанием утопии, и отсюда естественное следствие в форме утопий: статичность сюжета, отсутствие

фабулы» [156, с. 140]. У цьому сенсі тільки деякі твори, розглянуті нижче, відповідають критеріям утопії, про які говорить Є. Замятін. У той же час, вони очевидно пов'язані з попередньою традицією російської утопії, запозичують із неї окремі елементи зображення модельованого майбутнього.

Російська утопія, незважаючи на незначну кількість зразків цього метажанру, в цілому розвивалася тими ж шляхами, що й утопія в інших європейських літературах. Вона була спрямована на критику існуючої дійсності і виражала специфічний утопічний ідеал. Суттєвою відмінністю російської утопії від західноєвропейської була її «розчиненість» у творах інших жанрів. Як відзначає В. Шестаков, це були, переважно «соціальні романи, фантастичні оповідання» [453, с. 12]. Проте в ній набагато частіше, ніж в європейській утопії, виникав такий композиційний прийом, як сон, у якому героєві відкривалася картина ідеального майбутнього. В. Шестаков справедливо зазначає про те, що «для многих русских авторов сон был способом путешествия во времени из настоящего в будущее. <...> В какой-то степени это объясняется подцензурным характером русской литературы, ведь утопические описания будущего всегда были опасной формой литературы, так как касались многих острых социальных проблем. <...> Другое дело – сон. Ведь он – необязательная и условная форма представления о будущем. Мало ли что может присниться во сне! Это даже не мечта, а так – греза, за которую автор не несет никакой серьезной ответственности» [453, с. 14]. Друга причина популярності цього прийому полягала в тому, що в Росії гостріше, ніж в країнах Європи, відчувалася різниця між ідеальним і дійсним. Саме у форму сну втілювалися соціальні проекти, філософські ідеї, критика існуючої дійсності.

Йдеться, наприклад, про оповідання О. Сумарокова «Сон “Счастлиное общество”», розділ «Спасская Полесь» у «Путешествии из Петербурга в Москву», про «Сон» О. Улибишева, про четвертий сон Віри Павлівни у «Что делать?» М. Чернишевського, про сповідь Версилова в «Подростке» Ф.

Достоевського та його «Сне смешного человека» та ін. Уведення сну до утопічних творів стало традиційним прийомом: герой засинає і бачить майбутнє або переказує свій сон. Звичайно, не всі російські утопічні твори мали серйозний характер і були спрямовані на виклад соціального ідеалу. Ф. Булгарін, В. Сологуб були творцями белетристичних творів («Правподобные небылицы, или странствия по свету в двадцать девятом веке», «Невероятные небылицы, или путешествие к средоточию земли», 1825 Ф. Булгаріна; «Ночь перед свадьбой, Грузия через 1000 лет» В. Сологуба), мета яких полягала в розвазі читача, передусім, читача салонного.

В. Шестаков абсолютно справедливо пише про те, що еволюція оповідної утопії завжди була зумовлена специфікою соціокультурної ситуації, в якій вона створюється. «Известно, что поражение первой русской революции, – нагадує він, – вызвало серьезный идейный разброд в среде русской интеллигенции, усугубило пессимистические настроения в общественном сознании и в литературе. Эти настроения дают себя знать и в развитии русской утопической прозы» [453, с. 27]. Зразком твору, створеного в цій обстановці, учений вважає повість М. Федорова «Вечер в 2217 году» (1906), у якій змальована картина загальної стандартизації діяльності людини і навіть її любові. «Слов'янофільська» програма перетворення Росії викладена в повісті С. Шарапова «Через полвека» (1902), а комуністична – в романах «Красная Звезда» (1908) і «Инженер Мэнни» (1911) О. Богданова.

Н. Ковтун вважає, що протягом розвитку утопії склалися її структурні елементи як метажанру, до яких вона відносить: «наличие картины совершенного общества; антиисторизм изображения; мифологический характер художественного пространства (отдельность, удаленность, целостность, гармоничность), наглядность, „всеохватность” и символизм описания идеала; устойчивые модели времени: циклическая/ахронная – для утопии и стадиальная – для ухронии (идеал соотносится с прошлым –

принцип „исторической инверсии” – или с будущим, но индифферентен настоящему); определенный тип конфликта (ретроспективен или отсутствует вовсе); постоянные версии героев (герой-наблюдатель и герой-проводник), „утопический” герой – alter ego автора, пророк, носитель положительного начала, „утопического пафоса”; условность интриги как способа постижения скрытого (часто эзотерического) смысла действия, данного в знаке, в символе; характерная структура исходной ситуации и финала: сюжетное действие начинается толчком извне (сон-откровение, видение, встреча) и заканчивается вторжением иной силы (случай, пробуждение, трагическая ошибка); диалог в повествовательной структуре, „утопический” язык; устойчивая мотивная структура (мотив путешествия, сна, истории рукописи, гармонизации хаоса в космос, всеохватности знания, андрогинности»») [184, с. 18 – 19]. Висловлені дослідниками спостереження і міркування дають можливість, з одного боку, виокремити зі значного масиву творів утопії оповідні, які й будуть об'єктом нашого аналізу, а з другого, – виявити й схарактеризувати найбільш суттєві риси романів і повістей, створених у руслі визначених утопічних концепцій (квазіутопії), що були написані емігрантами “першої хвилі” та їхніми сучасниками в радянській Росії.

2.2. Проблемно-поетична своєрідність оповідних утопій 1920-х рр.

Активізація інтересу до жанру утопії в Росії і в еміграції була пов'язана з новою ідеологією, що утверджувалася у творах письменників, які залишалися в Росії, і що розвінчувалася тими, хто її залишив. Як справедливо відмічає М. Черняк, у радянській Росії «внутренняя полемичность и дискуссионность послереволюционного времени и отношения к нему писателей определялись тем, что отныне литературное развитие регламентировалось государством и его идеологией. Литературный процесс 1920-х гг. – это время экспериментальное и яркое,

время, вошедшее в историю русской литературы XX в. под условным названием "попутнического Ренессанса", время, давшее мощные импульсы последующего развития литературы. <...> Мифы о строительстве уникального фантастического общества, мировой революции требовали активной приключенческой фабулы, нового героя, способного воплотить новую идеологию в жизнь. Для этих целей жанр авантюрно-приключенческого романа оказывался очень удобным. Литературно-общественная ситуация середины 1920-х гг. переживалась ее участниками, как переход, как время выбора, имеющего биографическое значение» [443, с. 88].

Ситуація в літературі російського Зарубіжжя того часу була дещо іншою, як ми вже зазначали в першому розділі, й авантюрно-пригодницький роман не виходив там на перший план: елементи цього жанру нерідко виникали у фантастичних або утопічних творах. Загальною особливістю утопій в обох гілках російської літератури Л. Геллер і М. Нікьо вважають вплив учення М. Федорова. Про його «Философию общего дела» вже написано досить багато [напр., 105, 363 – 366], зазвичай виділяють його думку про з'єднання науки і релігії для досягнення гармонійного майбутнього людства й мрію про воскресіння померлих. Деякі аспекти фєдорівського проекту, «космізму» химерно відбилися і в радянських, і емігрантських утопіях. Проте ця об'єднувальна риса була, зрозуміло, не єдиною і не провідною.

Домінантою емігрантських утопій були антикомуністичні ідеї, тому можна говорити про переважання утопій умоглядних. Літературні або оповідні утопії «першої хвилі» еміграції у 1920-х рр., а також квазіутопії, тобто твори різних жанрів із визначеною утопічною концепцією, представлені декількома творами, що належать перу П. Краснова («За чертополохом», 1922), М. Брешко-Брешковського («Когда рушатся троны», 1925), А. Рєннікова («Диктатор мира», 1925), В. Куликовського («Во дни торжества Сатаны», 1922), І. Наживіна як автора «утопічних» оповідань.

Суттєве уточнення до атрибуції жанру творів такого типу пропонує П. Глушаков, який об'єднує їх у групу історико-фантастичних романів. «Термин “историко-фантастический” жанр можно понимать в двух его основных значениях, – пише він. – В первом – широком – значении это форма литературных произведений, объединяющих в своей содержательной структуре элементы фантастической и исторической прозы. Взаимосвязь этих элементов в каждом конкретном случае будет разной, но опора на историчность несомненна. Во втором – узком – значении под названным жанром будет пониматься литературная утопия (антиутопия как вариант смены знака)» [111, с. 146].

Дослідник співвідносить утопію й історико-фантастичні романи, намічаючи розбіжності в їхній проблематиці й поетиці. Так, утопія завжди розгортається в невідомій країні, а в історико-фантастичних романах – у країні конкретній: скажімо, у творах письменників-емігрантів це завжди місце, «которое “называлось Россией”» [111, с. 147]. «Утопия, – зазначає П. С. Глушаков, – *данное*, *завершенное* и *конечное*. Она герметична, закольцована, “интересуется” исключительно сама собой. Утопия выключена из пространственно-временных отношений, она мыслится как инвариант. Историко-фантастический жанр, напротив, разомкнут: он повествует о создающемся и развивающемся. Большое значение уделено предшествующим событиям, миру “до” сотворения “новой реальности”» [111, с. 147].

Аналізуючи твори І. Наживіна, автор публікації відзначає ідіоміфологічність їх жанру: «В историко-фантастической прозе, – полагает он, превалирует индивидуально-субъективный, *авторский миф о возможном*, тогда как в утопиях существует картина идеального. Данное различие говорит о степени “свободы” в жанровых разновидностях: утопия в этом смысле более свободна, но и более абстрактна. Историко-фантастический жанр исходит из понимания мира как объективно более сложной суммы факторов и предлагает оптимальный, с точки зрения

авторского мифа, выход из соответствующей ситуации. Естественно, что подобная беллетристика “имеет в виду” конкретно-историческую ситуацию и читателя, она обращена к реципиенту, который хочет получить “все ответы” “здесь и сейчас”. Утопия же имеет дело с “дистиллированным” представлением об истории <...> (В таком смысле автор утопии – футуролог, а автор историко-фантастические произведения – в большей степени историк» [111, с. 153]. Ці особливості дослідник ураховує й при аналізі роману П. Краснова «За чертополохом», про який мова піде нижче в цьому розділі.

Приєднуючись до думки наших попередників, відзначимо, що, на наш погляд, багато творів, створених у 1920-х рр. у радянській Росії та в еміграції, які за звичкою називаються утопіями, належать до різних жанрів та в них зреалізовані різні утопічні концепції. У загальному вигляді вони можуть бути схарактеризовані, як комуністична й антикомуністична, якщо підрозділяти за характером ідеалу, наявного в них. Засобом досягнення мрії або ідеального облаштування суспільства стає технічний прогрес, і лише в романі П. Краснова «За чертополохом» – ідея російського традиціоналізму.

У всіх творах йдеться про перетворення зовнішнього світу, а в «Открытии Ризля» («Страна Гонгури») (1922) Вівіана Ітіна (1894 – 1938) розповідається про перетворення людини, за яким повинна відбутися зміна світу, що його оточує. Скрізь елементом композиційного рішення є просторово-часовий розрив (сон, переміщення в часі) за винятком роману П. Краснова, в якому автор виокристовує такий прийом, як ізоляція. Творам, написаним згідно комуністичної утопічної концепції, властива ідея соціальної рівності, антикомуністичні містять її критику або протиставляють їй іншу утопічну ідею («контрутопія»).

Забутий роман А. Реннікова «Диктатор мира» (1925) поза сумнівом заслуговує спеціальної уваги як такий, що демонструє одну з тенденцій розвитку російської беллетристики в літературі російського Зарубіжжя 1920-х рр. Він створений у руслі творів, що експлуатують ідею виправлення

людства або управління ним з одного центру (однією людиною) за допомогою технічних засобів. У романах А. Осендовського, «пряме дитя» романів якого, на думку Б. Єгоров, «Гиперболоид инженера Гарина» О. Толстого [148, с. 301], ця ідея вже успішно експлуатувалася: країною Агартти в романі «И звери, и люди, и боги» керував Цар Міра. «Гиперболоид инженера Гарина» створювався в ті ж роки, що й «Диктатор мира» А. Реннікова. Можна припустити знайомство обох авторів із творами попередника. Використовуючи специфічну семантику назви, А. Ренніков дає зрозуміти читачеві, що в його творі буде використана плідна ідея того часу.

Доречно згадати, у зв'язку з цим, про твори, що вже містили в назві слово «Диктатор»: неопубліковану п'єсу В. Брюсова «Диктатор. Трагедия в пяти действиях и семи сценах из будущих времен» (1921), С. Шарапова «Диктатор. Политическая фантазия», «Кабинет диктатора», написаних у 1907 – 1917 рр., і М. Олігера «Диктатор» (1910). Як зазначає Б. Єгоров, «в "бунташные" годы XX века тема диктаторства частенько становилась предметом художественного изображения в утопиях», причем оценка этого явления «могла быть прямо противоположной» [148, с. 333]. У соціально-фантастичному романі А. Реннікова, на наш погляд, ця тема використана для критики комуністичних ідей і має явну пародичну спрямованість.

Андрій Митрофанович Ренніков (Селітренніков) (1881 – 1957) належав, як і В. Кримов, до кола газети «Новое время», власником і видавцем якої був О. Суворін: ми говоримемо про це детальніше в останньому розділі. В «Новом времени» він публікував сатиричні оповідання, фейлетони, нариси, окремим виданням випустив сатиричні романи «Сеятели вечного» (1912), «Тихая заводь» (1914), «Разденье, человек» (1917). Відданість газеті він зберігав після революції, на півдні Росії, де з групою співробітників газети намагався її відновити, в еміграції став найближчим співробітником сина Суворіна, М. Суворіна, з яким

видавав «Новое время» до середини 1920-х рр. У його видавництві було надруковано і роман «Диктатор мира».

А. Реннікову належить цілий ряд п'єс, статті, збірки оповідань, історія вивчення яких незначна. Причину цього Г. Мейєр вбачав у відданості письменника газеті «Новое время»: «Можно сказать, что его, как писателя и журналиста, очень любила широкая публика и всегда ненавидела либеральная русская пресса. <...> писатель, известный всей читающей России, по достоинству до сих пор еще не оценен» [цит. по: 301, с. 591]. У книзі Г. Струве «Русская литература в изгнании» підкреслюється журналістське походження А. Реннікова, який перейшов «из журналистов в романисты», а також його незначний письменницький талант. «Литературный калибр Реннікова невысок, – писав історик літератури, – но его романы и пьесы, как и фельетоны, не лишены юмора и пользовались успехом у широкого читателя» [387, с. 96]. У словнику «Русские писатели 20 века» [301, с. 590 – 591], як і в словнику «Русские писатели. 1800 – 1917» [209, с. 289 – 290] містяться короткі відомості про біографію А. Реннікова і про його основні твори, які до цього дня, по суті, не введені до наукового обігу.

С. Нечаєв у книзі «Русская Ницца» (2010) відзначає, передусім, гумор письменника в освітленні актуальних проблем дійсності. «Основная идея творчества А. Реннікова в эмиграции состояла в том, – вважав він, – что нужно стараться быть выше сиюминутных проблем и не изменять своим традициям, всегда оставаясь душой и сердцем с Россией. Его произведения отличает тонкий юмор; ему совершенно не свойственно нравоучительное бичевание человеческих слабостей, напротив, как отмечали его близкие, он был подобен “искусному врачу-хирургу”, который “острием своего пера в легкой и веселой фразе, с добродушием лучшего друга” тактично “корил” эмигрантов за все их недостатки. Вообще представление в пародийном виде эмигрантского быта было излюбленной темой А.М. Реннікова. Он любил весело подтрунивать над высшим петербургским обществом, которое в

еміграції лишилось положення привілегованного класу, але ніяк не могло расстаться со своїми старими манерами і звичками. При цьому він стремился избегать резких фраз, его насмешливость оставалась выдержанной и спокойной, и этим достигалось еще более сильное воздействие на читателя» [278, с. 139]. Ми спробуємо визначити місце його чудових творів у російській літературі першої половини ХХ ст. і оцінити їх належним чином.

Л. Геллер і М. Нікьо, які присвятили А. Реннікову один абзац своєї монографії, звертають увагу на головну думку «Диктатора мира». Письменник побоювався, на їхню думку, що «если посткоммунистическая Россия снова станет конституционной монархией (как после 1905 года), конфликты между членами Думы и демагогия либеральных политиков неизбежно будут грозить ей новым хаосом: предотвратить это сможет только “Диктатор мира”, который наведет порядок в политике, подчинив ее себе и, в отличие от упрямых западных держав, распустит парламент» [105]. У словнику «Русские писатели 20 века» (2000) про роман йдеться, що в ньому «звучит тоска по оставленной родине. Вернувшиеся в Россию эмигранты в романе Р.<енникова>, обрели, наконец, покой и вспоминают свое “беженское житье-бытье” весело и радостно, как свою молодость; они говорят о том, как голодали, холодали, испытывая при этом особую нежность к прошлому» [301, с. 591]. Ці характеристики, на наш погляд, усе ж таки не дають уявлення про своєрідність твору.

У першій частині «роману майбутнього» дія відбувається у 1950 р. у Германській соціалістичній республіці. У Росії після довгих років військової диктатури відновилася монархія і «условия жизни стали легче, чем во всей остальной Европе» [326, с. 6]. У Німеччині переміг технічний прогрес: плавають «по небу громоздкие автобусы», «взметнулись с площадок домов частные аэропланы», «отошел первый цепелин-поезд» [326, с. 5]. Політичні події, що відбуваються в Німеччині майбутнього, нагадують звичайні для часу створення книги новини: «Во Франции по-прежнему

конфликт между Палатой депутатов и Рабочим Сенатом... Законопроект об уменьшении налога на лиц свободных профессий не утвержден... Возвращен обратно в палату. – В Англии – забастовка художников... В Швеции – страхование семей рабочих на случай запоя главы семьи... В Тимбукту, на юге Сахары, сгорел кафешантан "Казино"... Во время исполнения кордебалетом популярной пантомимы "Грезы рабочего"...» [326, с. 8]. У описі суспільно-політичної обстановки явно відчутна іронія автора, що знижує важливість і, головне, сенс подій (страховка від запою голови родини, кафешантан на півдні Сахари, пантоміма «Грєзы рабочего» та ін.), що відбуваються.

До побуту німецької республіки майбутнього міцно увійшли пристосування для читання, що нагадують сьгоднішні планшети або електронні книги: «У нее в руках – издание дешевой стеклянной библиотеки, получившей большое распространение в последние годы. Вместо прежних бумажных листков – одна только пластинка формата книги. Вделана в деревянную раму. Вставив штепсель и нажимая сбоку пружину, можно на матовой поверхности последовательно проявлять все страницы, одну за другой» [326, с. 8]. На відміну від гаджетів, якими користуються сьогодні, скляна бібліотека була винайдена лише для дешевих масових видань, присвячених окультизму й містиці.

У майбутньому, змальованому А. Ренніковим, можливе швидке переміщення світом за допомогою повітроплавних апаратів, нестримно передається інформація, комфортніший побут людини. «В эти часы, – розповідає автор-оповідач, – первый воздушный ярус Берлина всегда оживлен праздной веселой толпой летательных аппаратов. Громоздких аппаратов не видно – они давно переведены на будничную деловую работу. Среди редких небольших монопланов на несколько человек – больше всего автопланов, – с одним или двумя креслами, – работающих над головой бесшумным винтом в прозрачном каркасе. Навстречу аэроплану среди шумной толпы приближался двухместный автоплан с зеленым и красным

огнями. Аппарат шел медленно; обгонявшие сверху и сбоку соседи недовольно оборачивались, так как несоразмерностью хода он мешал общему движению» [326, с. 19 – 20]. Уявлення автора-оповідача щодо транспорту майбутнього поєднують описи літаків і автомобілів. Однак вони не унікальні і містять паралелі в радянських утопіях і квазіутопіях.

Першою радянською утопією вважається роман В. Ітіна «Страна Гонгури», відомий також під назвою «Открытие Риэля», який можна назвати й імітацією «символістського» роману, оскільки автор оперує окремими елементами символістської поетики, що позбавляє його від необхідності детально прописувати сюжетні ходи. В. Ітін вдається до плідного для утопічної оповіді просторово-часового розриву, що досягається ситуацією «сну». Як вже зазначалося, це традиційний для російської утопії прийом: у сні героя виникає образ майбутнього. Однак автором застосовується невдале композиційне рішення, коли герой, побувавши в майбутньому, веде досить монотонну і плутану розповідь щодо побаченого. У цьому романі, говорячи словами Є. Замятіна, статика переважає над динамікою, а опис переважає над дією.

Як відзначають Л. Геллер і М. Нікьо, «утопические видения русских писателей великой эпохи часто принимают форму сна – не потому, как принято считать, что они казались им изначально нереальными и “непрактичными” в русском контексте, а, скорее, потому что сон создает личностный образ реальности, более глубокий, верный и одновременно преображенный, поэтизированный, художественный. Его значение более универсально. В литературном плане он противопоставлен канонической утопии, которая, несмотря на все свои претензии, всегда предлагает лишь определенный теоретический, индивидуальный проект» [105]. Це правильно по відношенню до особливостей поетики роману В. Ітіна: йому вдається створити образ поетизованої, перетвореної реальності, а статичність і монотонність зумовлені правильним наслідуванням канонів жанру, але

відсутність зв'язку з символістською програмою призводить лише до поверхневого використання окремих прийомів символістської прози.

Занурений у гіпнотичний стан своїм сусідом по камері, революціонер Гелій переноситься на 2000 років уперед. Теперішнє, тобто звичайний світ, дає для цієї моделі майбутнього деякі елементи: «Воздушные корабли моего времени представляли собой стройные дельфинообразные тела, их оболочки были отлиты из легких металлов, в центральной верхней части помещались онтезитные поверхности, замкнутые в диафрагму изолятора, вроде тех, кто устраиваются в наших фотографических аппаратах. Движением диафрагмы сообщалось нужное ускорение по вертикали. Тысячи кораблей принесли сделанные на заводах части, летающие люди соединили их» [169]. Виникають у цій утопії і федорівські ідеї перетворення людської енергії: «Мир – энергия, Митч, она безгранична. Мы здесь нищие миллиардеры, мучаемся от ее недостатка, но она всюду. И нужно немного разума, немного коллективного разума, чтобы подчинить ее организующей силе сознания» [169]. У майбутньому, яке бачив герой роману В. Ітіна, досягнуте гармонійне поєднання природного й наукового.

Жителі невідомої країни живуть над морем, у рожевих садах, вони «наполняли аудитории, музеи, библиотеки Дворца Мечты. Неисчислимые противоречия отравляли воздух. Оглушительные фразы, непонятные и сложные доказательства проносились по многоликой душе словно вихрь, более могущественный, чем буря Паона. Я видел людей, стонавших от тяжести мысли, и видел их равнодушными к внешнему над листьями книг» [169]. Погодивши свій побут з умовами природи, жителі країни майбутнього зосередилися на духовній сфері, почали вчитися і займатися наукою. Переказуючи свій сон, Гелій пояснює сусідові по камері, який шлях пройшов прогрес: «міжпланетне сполучення стало звичайним», гроші втратили свій сенс і цінність, їх замінила корисна енергія: грошова одиниця прирівняна до «силовой единицы радия»; з'явилися екрани, на яких висвічувалися особи співрозмовників: вони нагадують сучасний Skype.

Уявлення про майбутнє в утопіях 1920-х рр. виражені стереотипно: в усякому разі, у творах відтворюється перемога технічного прогресу над простором і часом, змальовані нові й досконалі засоби отримання і передачі інформації, причому незалежно від комуністичного або антикомуністичного ідеалу, який вони утверджують. Так, у романі «Грядущий мир. 1923 – 2123» (1923) радянського белетриста Якова Марковича Окунєва (1882 – 1932) герой після переміщення до анабіозу прокидається через двісті років у всесвітній комуні. «На широкой площади – огромное круглое здание с голубым прозрачным куполом. Университет. К куполу причаливают воздушные машины. Они бесшумны. Ни моторов, ни крыльев. Это воздушные корабли с поршнями. Особые аппараты поглощают шум поршней. Сгущенная внутриатомная энергия приводит в движение небольшой двигатель. Корабль юрко-проворно и быстро скользит по воздуху. Прилетевшие на кораблях спускаются в зал на лифтах» [293]. Рух здійснюється повітрям за допомогою радіомобіля, новини поширюють електрогазети, живлення і сон замінила поживна рідина, що підтримує людей у постійному стані бадьорості і здоров'я.

Як і в романі В. Ітіна, в соціально-фантастичному романі Я. Окунєва змальовуються способи передачі зображення й інформації на відстані: «Смотрите на экран. Я вызову ее в своем воображении, и ее отражение из моей памяти перенесется по идеографу к вам. Идеограф отпечатывает мысленное объяснение Стерна: – Это силовая электростанция. Она работает сама, без человеческого присмотра, как большинство наших механизмов, при помощи саморегуляторов. Изображение электростанции исчезает. На экране опять Стерн» [293]. Співтовариство вільних і щасливих людей перестало розмовляти: всі читають думки один одного й охоплені загальними почуттями. «Этот прибор – чашечки, провода, цилиндры – представляет собой идеограф, передающий человеческую мысль, идеи, душевные переживания. Идеально чувствительная пластинка в чашечке идеографа отражает малейшее колебание нервного вещества в мозгу и

переносит эти колебания толчками к слушателю, вызывая у него те же идеи, мысли и представления» [293]. Як і В. Ітін, Я. Окунєв використовує прийом просторово-часового розриву з сьогоднішнім, переміщуючи героя до майбутнього за допомогою досягнень науки (анабіоз).

Модель щасливого світоустрою припускає, однак, не лише стрибок у часі, але й перетворення людини. У радянських утопіях воно зумовлене перемогою нової комуністичної ідеології, що зрівнює всіх членів соціуму, натхненних вільною колективною працею і спільними науковими дослідженнями. Так, Гелій у романі В. Ітіна стає ученим, який працює в «Мастерских авторов» над своїм винаходом. «Я первый раз увидел, как плотный кусок вещества превратился в мелькающий вихрь светящихся точек. Я придумал способ следовать всем их бесчисленным движениям. Я научился наблюдать эфемерные, мимолетные явления, замедляя их, замедляя само время... Конечно, я понял, что вовсе не разрешил проблемы, но большего я и не ждал. Атомные системы превратились в звездные миры, в солнца, окруженные планетами. И в их спектре, в первых же поспешных моих наблюдениях, я нашел мелькнувшую линию хлорофилла» [169]. Герой Я. Окунєва, опинившись у майбутньому, спостерігає наслідки розвитку науки, стаючи її жертвою: лікарі позбавляють його почуттів, що заважають вільній праці на благо співтовариства. У В. Ітіна увага акцентується на переживаннях героя, а зовнішні атрибути майбутнього прописані недостатньо ретельно. Я. Окунєв, навпаки, зосереджений на детальному поясненні механізмів, що керують досконалим соціумом, а його герой виявляється анахронізмом зі своїми почуттями образи, ревнощів, туги, ностальгії тощо.

Соціальний устрій «грядущего мира» в радянських романах відповідає загальнопоширеним уявленням про комунізм: це світ без класів і урядів, громадяни живуть, як хочуть, але «каждый хочет того, чего хотят все»; у цьому світі немає власності, людська праця замінена машинами й усі «спаяны общностью», оскільки це «одна коммунистическая семья», яка

опановує сили природи. Усі, хто не хоче працювати, не відчуває єдності з іншими членами суспільства, ревнує або є озлобленим, піддаються лікуванню. У суспільстві майбутнього немає родин, а діти відриваються від батьків і виховуються в колоніях на Гірських Терасах. Змальована Я. Окуневим соціальна модель щасливого майбутнього, з одного боку, нагадує Телемську утопію Ф. Рабле: тут вона перегукується з «Путешествием моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) О. Чайнова. (Про зіставлення утопічної частини роману Ф. Рабле і цієї повісті [див. 184, с. 98]). Нагадаємо, що в його досконалому суспільстві всі робили, що хотіли, але кожен хотів того, чого хотіли всі. З іншого боку, ідеї колективної праці й особливо виховання дітей передбачають реалізовані в тоталітарних суспільствах СРСР і Німеччини трудові й піонерські табори, виправні колонії, каральну психіатрію та ін.

У романі А. Реннікова, який, як і роман Я. Окунева, є соціально-фантастичним романом, увага зосереджена на перевлаштуванні зовнішнього світу. Автор створює пародію на комуністичну утопію. Так, наприклад, Беніта, подруга головної героїні твору Аріадни, належить до верхівки німецького суспільства. Її отець – «председатель союза объединенных германских метельщиков и помощник комиссара труда» [326, с. 11]. У родині є «казенный автомобиль, аэроплан, два автоптера, на море у Свинемюнде в летнее время подводная лодка... И, кроме того, бесплатные билеты повсюду: в оперу, в театр Пантомим, в фотокинематографы...» [326, с. 11]. Нова робоча еліта користується тими ж благами, що аристократія в дореволюційні часи, а також більшовицька верхівка в радянській Росії. Професор Корельський, який приїхав із Росії, розповідає про те, як влаштовано нове суспільство у нього на батьківщині, де була відновлена монархія, Земський собор. Але розповідь про його діяльність стає пародією на дореволюційну Державну думу. На його засіданнях «болтают, интригуют, мутят народ», уряд користується підтримкою вузького кола

депутатів від духовенства, професорів, студентів, педагогів і асоціації кустарів.

А. Ренніков іронізує щодо політичних свобод і різноманітності партій у майбутній Росії середини ХХ ст.: «... в сильнейшей оппозиции к власти: сахарозаводная партия, суконная, башмачная, текстильный прогрессивный союз, восемнадцать рабочих ассоциаций, группа кинематографистов-республиканцев, радиотелеграфисты-индивидуалисты» [326, с. 25]. Критика громадського устрою, що призвів Росію до революції, ведеться з монархічних позицій. Корельський проголошує вірність ідеї освіченого абсолютизму, розповідає про створення інтернаціональної ліги, яка прагне до скидання усіх соціалістичних і демократичних урядів і до встановлення одноосібного освіченого правління у всьому світі. «Просвещенный абсолютизм для нас, русских, конечно, самая лучшая форма, это показала история. Но я все же думаю, что эти мысли справедливы не только по отношению к России, а вообще ко всему человечеству. Не только русский, но всякий народ всегда инстинктивно рад, когда власть над ним осуществляется сама собою, а не по его желаниям и выборам. Владимир Иванович, с которым мы нередко беседовали на эту тему, идет даже дальше. Он считает, что достойному правителю гораздо приличнее сначала получить власть, а потом симпатии народа, чем сначала симпатии, а потом власть» [326, с. 28]. Цю ідею реалізує в романі А. Реннікова Диктатор Мира, що публікує в газетах свої вимоги до урядів усіх держав. Із нею пов'язана друга сюжетна лінія, що дуже нагадує роман О. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» ідеєю апарату, здатного впливати на людство й підкоряти його.

Перше повідомлення про хвилі, що заблокували роботу станцій, з'явилося в газеті в розділі «Смесь» подібного до того, як в дореволюційних газетах публікувалася інформація щодо подій і чуток. «С вами говорит Диктатор мира. Приказываю вам немедленно, по получению сего, оповестить правительства всех держав земного шара, что с настоящего момента, с 12 часов по гринвическому времени, я, по милости Божией,

принял власть над земным человечеством. Первого мая, в день вашего праздника, будет издан первый приказ по народам и нациям. Да исполнится воля Божья. Человечество должно обрести себя. Мною будут восстановлены попорченные демократией и социализмом духовные ценности. Свобода творческого духа, искание правды, уважение к человеку, любовь к Богу возродятся снова, чтобы указать людям утерянный путь. Горе народам, пожелавшим идти наперекор мне. Горе правителям, не исполнившим моих распоряжений. Президенты, короли, палаты, сенаты, советы, военачальники, армии всего мира – все отныне подчинено мне. В моей власти жизнь и смерть всех живущих» [326, с. 9 – 10]. Вимоги диктатора зводяться до того, щоб країни і народи виконували його вказівки: для цього він застосовує певну силу, паралізуючу непокірних.

Спочатку публіка не розуміла, що з нею відбувається. «Находившиеся на станции служащие, в числе ста двадцати пяти человек, в разгар очередной своей работы, вдруг одновременно почувствовали какое-то легкое недомогание. Вслед затем наступило неожиданно полное оцепенение. Никто не мог ни пошевелиться, ни произнести слова, ни расслышать, ни увидеть, что происходит вокруг. Находясь в полном сознании, служащие, тем не менее, пробыли в этом оцепенении ровно полчаса, по истечении которых явление исчезло...» [326, с. 39]. Але і в цій ситуації люди примудрялися бігти із столиць або завершити свої звичайні справи в обмежений час між включенням невідомих променів. «Глубоко спят столицы, глухо ропщут провинции. Каждый день, в част по полудни, по гринвичскому времени, оживают Берлин, Париж, Лондон, Рим. Пользуясь двухчасовым перерывом, многие бегут вглубь страны, захватив, что можно из домашнего скарба. Бойко торгуют магазины. Спешно жарят и варят хозяйки, чтобы накормить детей и мужей. На французских бульварах происходит торопливый флирт в расчете на прекращение к трем часам дня. На площадки лондонских спортивных обществ слетаются молодые люди, делают быстрые физические упражнения, перебрасываются мячами и

несутся обратно, чтобы поспеть домой к началу паралича» [326, с. 114 – 115]. Лінія сюжету, пов'язана з Диктатором Мира, в другій частині роману поступається місцем лінії Аріадни, яка з матір'ю вирушає до Петербурга.

У квазіутопіях російського Зарубіжжя картина майбутньої Росії створюється не так часто. Вона представлена в «Фуге» В. Кримова і «За чертополохом» П. Краснова: ми повернемося до розмови про них спеціально.

У А. Реннікова матеріал для зображення Петербурга 1950 р. давало його власне минуле. Він описує добре знайомі йому місця Петербурга, наводить назви частин міста, газет, знайомих читачеві прізвищ. Так, перше враження Аріадни нагадує дореволюційний стан у російській столиці: «После шумного беспокойного Берлина, где демократия культивировала внешний блеск технических достижений последнего времени, столица Российской империи показалась тихой, сосредоточенной, немного даже угрюмой. Здесь не было этого увлечения завоеванием воздуха, бесконечной толкотни и снования по небу. Дома – значительно ниже, уличное движение проще. По ночам освещался город, как в старину, простыми электрическими фонарями на улицах. И ни одной световой рекламы на небе: по распоряжению Государственной Думы, согласно пожеланию Патриарха, подобные плакаты запрещены уже несколько лет тому назад. До сих пор никто из солидных петербуржцев не позволял себе передвижения на автоплане, а таем более на автоптере, чтобы не ронять своего достоинства перед столичной чернью после многочисленных столкновений с человеческими жертвами, мода быстро исчезла» [326, с. 79 – 80]. Технічні нововведення з радістю використовує тільки молодь для розважальних поїздок до Сестрорецька і Павловська, літні люди побоюються цих нововведень.

Автор-оповідач описує звичайне щоденне життя Петербурга, спираючись на свої знання жителя цього міста. «Квартира выходила окнами на Корниловский проспект. Тишина, в небе нет музыки, никто мимо не

пролетает, никто не заглядывает в комнату, а на проспекте мирно, спокойно. Чинно бредет по тротуарам публика, деревья вдоль аллеи зеленеют молодой листвой... И там, напротив, странные для отвыкшего глаза родные русские вывески: "Сапожная мастерская А. Полковникова", "Книжный магазин Славянская Взаимность", "Торговые бани Сапогова"...» [326, с. 81].

На відміну від Європи, де звернення Диктатора Мири викликали хвилювання, мітинги, демонстрації, в консервативному Петербурзі чутки про нього поширювалися лише у пресі. Характеризуючи культурне життя столиці, А. Ренніков називає легко упізнавані імена та заголовки : «"Одесские Вести" из достоверных источников узнали, например, что таинственный изобретатель столбняка подкуплен Департаментом Государственной охраны... Украинская "Рідна Хата" тоже... призывает Украину отделиться, если Петербург хоть один еще раз заснет. Во вторник у меня религиозно-философский вечер, господа, манихеи Кудашев и Мержеевский будут говорить...» [326, с. 82 – 83]. Дореволюційні газети й імена засновників Релігійно-філософського зібрання нагадують читачеві початок ХХ ст., як і петербурзькі види, відтворені автором-оповідачем: «Слева на Марсовом поле, величественный храм-памятник, стилизованный в духе новгородских церквей, посвященный памяти императора Николая II. На четырех углах поля, соединенных оградой, часовни в честь жертв Третьего Интернационала. На Каменном острове один за другим плывут прекрасные виллы, дворцы, на Елагином – среди зелени парка бельведеры, фонтаны... И старые, неприкосновенные задумчивые пруды...» [326, с. 85].

Проте до цієї ідилічної картини, як і до життя Петербурга початку ХХ ст., уриваються соціальні потрясіння. «Огромные толпы народа с одиннадцати часов утра запрудили все главные улицы. На углах вокруг ораторов стали образовываться непроницаемые кольца из слушателей. Городовых, именем конституции просивших не нарушать порядка, не слушали. Ничего не могли сделать отряды конных жандармов. К часу дня распространилось известие, что озлобленная толпа рабочих, разгромив

базар на Петербургской стороне, перешла Троицкий мост, направляясь к Мариинскому дворцу, где заседал Земский Собор. На Невским проспектом стали реять многочисленные летательные аппараты, к которым были подвешены гигантские плакаты: "Вся власть Диктатору", "Долой народных избранников!"» [326, с. 101]. Як і в роки революції, слабкість влади призвела до падіння режиму, а життя в Петербурзі для представників вищого класу стало неможливим. Досить типовими, упізнаваними видаються сцени засідання парламенту, обстановка в якому нагадує передреволюційне. Виступи, вигуки «Долой!», «Позор!», «Вперед, братцы!», «Долой народную волю» [326, с. 109, 111] передають добре знайому атмосферу перед переворотом. А. Ренніков, таким чином, створює модель майбутнього, в якому повторюються помилки минулого.

У квазіутопіях того часу, що використовують мотив технічного винаходу, який підкорює собі людство, створюється образ ученого, який по-різному розпоряджається своїм інтелектом. У романі А. Реннікова, як і в «Гиперболоиде инженера Гарина» О. Толстого, у Диктатора Мира є двійник, проте він створює ще одного персонажа, який користується винаходом від його імені. Таким чином, значно підвищується динамічність інтриги, читач не може однозначно визначити, хто з трьох персонажів є автором винаходу, хто використовує його силу проти людства, а хто видає себе за Диктатора. Всі вони відчують сильні почуття до Ариадни. Корельський, який видає себе за Диктатора Мира, пропонує героїні світове володарювання. У цього уривка є паралель у романі О. Толстого, коли Гарін спокушає Зою всіма багатствами землі. «Я сейчас для вас – ничто. Тот, которых миллионы. Ненужных. Я вас знаю. Не прельстит вас богатство. Я могу собрать горы драгоценных камней. Дать все золото мира. Приказать положить к ногам все, чем гордится земля... Но мало, мало... Ненужно. Необходимо другое. Ариадна, я дам вам величие. Бессмертие. Какого не бывало в истории. Вы будете первая... Среди живущих. Среди всех славных, ушедших... Вы будете повелительницей. Всей земли. Земного шара. Перед вами падут на

колени короли, імператори. На вас будуть молитися народи. Життя і смерть людства в ваших руках. Щастя і горе його – в ваших очах. Ариадна, ви будете моєю. Ариадна, ви будете со мною. Я вас люблю. Я не в силах побороти себе. Скажіть... Одно слово... Скажіть – да. Я відкрию всю таємницю...» [326, с. 128]. Відмова Ариадни драгує Корельського, він посилає на її пошуки усі світові військові сили, що гинуть під впливом смертоносних променів – нової невідомої зброї.

У фіналі роману комісія з боротьби з містицизмом знаходить Ариадну й її коханого винахідника Володимира у віддаленому куточку планети на межі смерті. Повітряне судно з врятованими утікачами спрямовується за маршрутом Петербург – Берлін – Женева. Ніяких відомостей про те, як влаштувалося життя героїв після повернення до Росії, у цьому тексті відсутні. Ймовірно, Т. Петрова, авторка статті про А. Реннікова у словнику «Русские писатели 20 века», яку ми згадували вище, мала на увазі інший твір письменника, «За тридевять земель». В утопії «Диктатор мира» оповідь завершується наміром повернути Ариадну і Володимира на батьківщину.

У романі Я. Окунева алюзії на сучасну йому дійсність представлені трохи інакше. Зрозуміло, він не критикує соціалістичні порядки, а моделює їх установа по всій земній кулі, причому використовуючи мову, властиву, швидше за все, для кіно. Так, мільйонер Хайг бачить, як на його очах здійснюються революції по усьому європейському, а потім і американському континенту, проголошуються гасла «Советская федерация приатлантических стран», «Да здравствует советская федерация Европы», из всех радиоточек слышалось: «...Верховный Революционный Совет... Совет Европейской Федерации... ...Верховный... Совет... предлагает... ...Всемирный Конгресс Советов... ...Верховный Совет... Совет... Совет... ...предлагает... образовать... Всемирные Соединенные Штаты Советских Республик... Конгресс Советов... Европы... Америки... Азии...» [293]. Його фінансова імперія гине під натиском нових революційних сил. У цьому

романі запропонована картина загального благоденства у світових соціалістичних штатах.

У всіх аналізованих творах, як вже відмічалось, відчутне знайомство письменників із вченням М. Федорова. Так, у романі А. Реннікова винахідник Штральгаузен, який у фіналі роману також зізнається в тому, що винайшов смертоносну зброю, б'ється над проблемою одухотворення шляхом фіксації зовнішніх проявів людини та їхнього відтворення. «...Теперь, после того, как тайна превращения материи в энергию технически к нашим услугам, мы перешагнули прежнее заблуждение, будто техника простая служанка промышленности. Уже восемь лет, frau Штейн, как мир промышленной техники стал только одной незначительной областью всего великого целого – того, что профессор новой магии Колас называет пантехникой. Да, мы подошли к магическому периоду техники, к техномагии, это вне всяких сомнений. Человек в старое время при помощи изобретений копировал то, что по частям находилось у него самого в организме: рычаги ног и рук, зрительные стекла глаз, мембрану уха... Но все было разбито на части, раздроблено... Старая техника не могла сложить подобные части в одно органическое целое. Она не могла их связать, вдохнуть в них то, что вы до сих пор называете душой. Для старой техники было только важно доведение наших отдельных свойств до грандиозных размеров: вместо рук – подъемные краны, вместо скромного глаза – телескоп в 100 дюймов в диаметре... И техномагия, как протест против смешения техники с технологией, ставит перед собою основной задачей заниматься именно не таким мертвым анализом, а творческим синтезом. Цель которого – достижение полной одушевленности» [326, с. 14 – 15]. Непрямим підтвердженням того, що йдеться про вчення М. Федорова, видаються нам слова Беніті: «Вообще не люблю философии» [326, с. 13].

У В. Ітіна в «Стране Гонгури» вчення М. Федорова інтерпретується, як можливість зміни людської природи, – Гелій стає витривалим, переносить люті морози, живе на далекій планеті без сонця і води, розвиває

свої творчі здібності. У А. Реннікова на це спрямовані досягнення науки. Винахідник прагне до створення, говорячи сучасними словами, біоробота і працює над одухотворенням зображень (стереопортрети). Гелій у романі В. Ітіна розповідає про те, що сам відчував і бачив у суспільстві майбутнього. Про перетворення світу зовнішнього в романах Я. Окунєва і А. Реннікова розповідають учені: професор Моран, який винайшов анабіоз, Стерн – учений майбутнього, винахідники Штральгаузен і Володимир.

У вустах вчених можлива спеціальна термінологія, детальна розповідь про те, як працює той або інший прилад, у Гелія – ні: автор обирає форму оповіді від першої особи й насичує мову героя аналізом його переживань. В. Ітін також створює образ ученого – лікаря Мітча. Він не володіє ніякими способами переміщення в часі або в просторі: він впливає на підсвідомість Гелія, гіпнотизує його, викликаючи в його підсвідомості картину далекого майбутнього. «Уэльсовский автомобиль четвертого измерения невозможен, иначе путешественники будущего давно были бы у нас. Но все-таки победа над временем вовсе не утопия. Мы постоянно нарушаем его законы: во сне. Наука зарегистрировала много случаев, когда самые сложные сновидения протекали параллельно с ничтожным смещением часовой стрелки» [169]. В якості прецеденту Мітч називає сон Магомета, про який згадував Ф. Достоєвський в «Идиоте» і «Бесах», і демонструє власний інтерес до ідеї гіпнотичного сну, який розкриває «неследованные силы, ассоциативные процессы» в підсвідомості людини. В образах учених, створених в утопічних творах 1920-х рр., відсутні оригінальні індивідуальні риси: вони є трансляторами будь-якої наукової ідеї, покладеної в основу уявлень письменника щодо майбутнього.

Отже, в романах В. Ітіна і Я. Окунєва використано такий композиційний прийом, як просторово-часовий розрив, що досягається науковими засобами (гіпноз, анабіоз), і демонстрація майбутнього, показаного мандрівниками в часі. Модель майбутнього відповідає стереотипним уявленням про комунізм у поєднанні з досягненнями

технічного прогресу. В утопії В. Ітіна на перший план висувається перестворення «старої» людини у творця нового світу, у Я. Окунева наявна реалізація елементів умоглядної комуністичної теорії.

«Диктатор Мира. Роман будущего» А. Реннікова є блискучою пародією на комуністичну утопію. У романі відсутнє переміщення до іншого часу і простіру як набуття ідеального світу, змальовані досягнення науки і техніки як елементи побуту, використано мотив «втечі» від влади Диктатора Мира на далекі острови. Пародіюванню піддається сучасний авторові соціальний і політичний устрій шляхом перелицювання й укрупнення знайомих читачеві дореволюційних суспільно-політичних реалій. У всіх романах помітне знайомство з «космізмом» М. Федорова, а також тоталітарною ідеологією: лікування тих, хто втомився від будівництва нового світу (В. Ітін), трудова повинність, однодумність, ізоляція дітей і психіатрична корекція особи (Я. Окунєв), виселення ворожих класів і їх насильницька праця (А. Ренніков). У романі А. Реннікова використана наукова гіпотеза про існування променів, здатних діяти на відстані, що нагадує гіперболоїд інженера Гаріна. Як і в романі О. Толстого, де інженер мислився, як мабутній диктатор, Диктатор Мира Реннікова застосовує паралізуючі промені для досягнення особистих цілей.

У Радянській Росії чудовим прикладом переростання тотальної іронії в сатиру і гротеск є повість М. Булгакова «Роковые яйца» (1924), вже ґрунтовно вивчена. В ній, за справедливим виразом Л. Менглинової, на основі «гротескного обобщения» створюється «новый структурный тип гротеска, сопряженного с мифопоэтикой и обладающего универсальными аналитическими функциями, способностью выявить современные коллизии в бытийственном масштабе» [253, с. 29]. Зрозуміло, такий експеримент міг бути притаманним лише творові, що належить «високій» літературі, а не белетристиці. Проте поєднання в повісті елементів утопії й антиутопії, в яке введене «памфлетно-пародийное и универсально-символическое,

мифологическое начало» [253, с. 29], дозволяє згадати цей твір у контексті осмислення утопії того часу.

Творчі знахідки, елементи сюжету, деякі його повороти, які в радянській і емігрантській белетристиці успішно експлуатувалися, у М. Булгакова сплавлені в художнє ціле на основі «мысленного социально-философского эксперимента». Письменник експериментує з метажанром: спираючись на «научно-фантастическую мотивировку», він створює «ироническую утопию, т.е. антиутопию» [253, с. 29], спрямовану на «обезбоженную революционно-прагматическую философию существования» [253, с. 29]. Особливого значення, у зв'язку з цим, набуває звернення письменника до тексту Одкровення Іоанна Богослова, який, на думку Н. Калох-Вид, пронизує не лише «Белую гвардию», але й повість «Роковые яйца»: «...мотивы из Апокалипсиса, вводимые посредством аллюзий, и в построении сюжета повести „Роковые яйца“, в которой Булгаков проецирует апокалиптическое пророчество на современную ему советскую действительность» [171, с. 45]. Саме онтологічна проблематика, перш за все, і поетологічне новаторство висувають цю повість до першого ряду літератури того часу.

До контрutoпій того часу, на наш погляд, можна віднести романи М. Брешко-Брешковського «Когда рушатся троны» і П. Краснова «За чертополохом». Вони протиставляють творам із комуністичними утопічними концепціями інші моделі ідеального соціального облаштування суспільства майбутнього. В усякому разі, назва країни – Пандурія, де сталася революція в романі М. Брешко-Брешковського, дуже нагадує назва країни, де переміг комунізм, в радянському романі В. Ітіна «Страна Гонгури». «Революции только для того и совершаются, – говорит один з героїв М. Брешко-Брешковського, – чтобы все ничтожное, бездарное, тупое, невежественное и преступное могло достигнуть власти, жадно за нее ухватиться» [69, с. 331]. Письменник демонструє наслідки, до яких призводить революційний переворот: у романі представлені алюзії на

сучасну йому дійсність і утверджується думка про неминуче скидання комуністичного уряду.

Сучасники відзначали розважальний характер белетристичних творів російського прозаїка і журналіста Миколи Миколайовича Брешко-Брешковського (1874 – 1943). У молоді роки він вважався побутописачем запорізького козацтва, був автором розділів великосвітської і спортивної хроніки в ряді столичних газет і журналів. Г. Струве називав його романи «ходкой бульварной литературой» [387, с. 96], а П. Сватиков писав, що це автор, «у которого все разрешается как-то просто, само собой и, конечно, к лучшему. Он не решает никаких мировых проблем, не ставит себе “проклятых” вопросов, а если какой-нибудь из них случайно подвернулся, то и разрешился немедленно же, по стилю романа и в угоду герою. Фантазия у г. Брешко-Брешковского неиссякаема, и фабулы его романов малозамысловаты, но интересны для так называемого легкого чтения» [318]. Приналежність творів письменника до белетристики передбачає врахування очікувань читача, якому він пропонує розважальне читання. Тому незважаючи на деякі алюзії, читачеві не варто «искать в романе и исторической точности, да о ней, по-видимому, не думал и сам автор, хотя и вывел в отдельных эпизодах некоторых наших современников» [318]. Зокрема, один із героїв роману носить прізвище Савінков, згадується ім'я відомої російської балерини Тамари Карсавіної.

А. Ревякіна схиляється до думки про те, що твори М. Брешко-Брешковського належать усе-таки до масової літератури або, як вона пише, до «книг бульварного читива». Основою для такого висновку є використання шаблонів, мелодраматизму кінцівок, прагнення розжалобити читача, «мнимая многозначительность» загальних місць. Ці особливості його романів відзначав ще О. Купрін [325, с. 116]. Разом із тим, видатний сучасник вбачав у белетристиці письменника й «крупницы настоящего»: «упорный труд, внимательное изучение предмета», а його образ більшовика характеризував, як «существо лишь на четверть человеческое, насыщенное и

пресыщенное истерической и садистской злобой, несущее с собой отраву, разложение, подкуп, соблазн, шпионство...» [цит. за: 325, с. 116].

На відміну від утопій-реконструкцій, роман «Когда рушатся троны» може бути названий романом-стилізацією. Це авантюрний роман із життя короля Адріана, в описі якої помітні утопічні елементи. У ньому, як і у більшості романів письменника, вважав П. Сватиков, зображений стилізований світ, у якому панує гармонія і порядок, що порушуються лише придворними інтригами, де діють «авантюристи всех оттенков, просто искатели приключений, революционные недоросли, мнящие себя мировыми вождями» [318]. Друга частина твору розповідає про руйнування прекрасного королівства революцією, про настання анархії, від якої свій народ рятує доблесний король. Саме у цій частині твору виникають альянси на російську революцію 1917 р. Тут немає ні просторово-часового розриву, ні діяльності вчених, працюючих над винаходами і відкриттями. Пандурія – прекрасна країна, існуюча паралельно з рештою світу й окремо від нього, але яка переживає так само, як і Росія, революційні потрясіння, в яких винні євреї. Їхнє виселення за межі країни, створення держави, вільної від цього народу, передбачають ідею чистоти раси, реалізовану фашистською Німеччиною.

Белетристичні романи прозаїка і військового Петра Миколайовича Краснова (1869 – 1947), у тому числі, роман «За чертополохом», створювалися зовсім не для розваги. Письменник незначного таланту, військовий, він порушував і вирішував проблеми російського «шляху», роздумував над причинами національної катастрофи. Коли мова йде про таку фігуру, як генерал П. Краснов, узагалі виникають труднощі подолання стереотипів, які з нею пов'язані. У радянському літературознавстві були відсутні роботи про цього письменника, а військова наука оцінювала його внесок у координатах «свій – чужий». На сьогодні зроблена спроба осмислити його життєвий шлях як боротьбу за монархію, але й тут ідеологічний підхід, зміна мінуса на плюс, заважає зваженим судженням.

Так, наприклад, М. Зайцева, автор дисертації «Художественная концепция личности историческом повествовании П. Краснова “От Двуглавого Орла к красному знамени” в контексте отечественного романа XX века» (2010) справді вважає, що застосування «духовно-метафізичного критерію» і типології Ю. Павлова, в основі якої лежить класифікація героїв «по принципу разделения на православный, амбивалентный и эгоцентрический типы личности», може призвести до плідних результатів при осмисленні художньої концепції особистості в романах письменника [155, с. 3]. Теперішній стан проблеми свідчить, що нерідко дослідники піддаються спокусі швидше зробити з нього мученика і прославити, ніж осмислити ідейно-художню специфіку його творів.

Його роман «От Двуглавого Орла к красному знамени» (1921 – 1922) став бестселером, витримав безліч перевидань і був перекладений сімнадцятьма європейськими мовами, хоча І. Еренбург і зазначав іронічно, що «атаман Краснов, отложив батожок, единым духом» написав цей «длиннейший роман» [458, с. 68]. Роман «За чертополохом» було сприйнято з меншою зацікавленістю, можливо, тому, що належав до іншого жанру, але він також представляє певний інтерес як твір, створений у руслі специфічної утопічної концепції. Генезис ідеалу соціального життя в цьому романі слід шукати в політичних поглядах письменника, виражених, передусім, у романі «От Двуглавого Орла к красному знамени».

На наш погляд, белетристику П. Краснова слід розглядати в контексті рівнозначних їй явищ літератури «першої хвилі» російської еміграції. М. Зайцева зіставляє роман П. Краснова з вершинними творами російської літератури, ймовірно, за тематичною близькістю. Але особливості роману, що займає місце все-таки «біля літератури» (Г. Струве), свідомо програють порівняно з «Белой гвардией» або «Доктором Живаго». Як уважав власне П. Краснов, його читачами повинні були стати, передусім, ті, які «служили в російській армії».

Роман писався поспіхом, автор прагнув зафіксувати, зберегти живі спогади від нещодавно пережитого. Листи читачів після виходу у світ першої редакції спонукали «вдумчиво пересмотреть его, переписать и исправить ошибки, погрешности в стиле и содержании, небрежность слога». Через рік було зроблено його друге видання (1922). На сьогодні роман П. Краснова «От Двуглавого Орла к красному знамени» був перевиданий двічі – у 1995 р. в Єкатеринбурзі, у 2001 р. у Москві і став бібліографічною рідкістю. Друга редакція роману 1922 р. перевидана лише одного разу у 2005 р. і на сьогодні є важкодоступною. Другому виданню передувала передмова автора, що дає можливість судити про причини, які спонукали його написати «От Двуглавого Орла к красному знамени», а також про його позицію, важливу для розуміння специфіки роману «За чертополохом». Лише тому ми вдаємося до стислого огляду проблематики цього твору в цьому підрозділі.

П. Краснов писав, що «начал писать роман в обстановке исключительной, возможной только в то невероятное время, которое мы переживаем с 1917 года. <...> Каждую ночь мог быть обыск, визит красногвардейцев, опознание, арест и, вероятно, казнь. О будущем думать не приходилось. Невольно углублялся я в прошлое, ища в счастливом прошлом причин ужасного настоящего. Вся красота и мощь былой гвардейской службы, все величие Императорской России вставало в воспоминаниях, и мне хотелось оставить потомству описание этого прекрасного прошлого, не утаивая и недостатков его, чтобы будущие поколения знали, какова была Россия и ее армия до революции» [198, с. 5]. Інакше кажучи, його первинне завдання полягало в тому, щоб у минулому знайти причини того, що сталося в Росії у 1917 р.

Проте автор зіткнувся з труднощами вибору жанру для подібної оповіді. Вона могла бути документальною, наприклад, мемуарною, але для цього йому були «нужны хотя короткие дневники, записки, потому что воспоминания требуют точности дат, не допускают углубления в души лиц,

переживавших то или другое событие» [198, с. 7]. І він обрав оповідь художню, в якій міг, «точно описывая сами события, давать на фоне их душевные переживания вымышленного героя»: «Передо мною лежал высочайший образец изящной литературы, многократно мною перечтенный, “Война и мир” гр. Л. Толстого, и я остановился на нем, как на идеале достижения» [198, с. 5]. Тут виникає деяке протиріччя. З одного боку, в Передмові П. Краснов зізнається, що «не собирався публиковать свой труд», тобто, його нотатки були призначені власне для нього і для найближчого оточення («Я торопился, пока жив, пока не расстреляли меня, описать ту великую любовь, которую питали мы к Родине и Армии, ту красивую, полную символов жизнь, которую мы прожили до революции, ту доблесть Русского солдата и офицера, которую мне пришлось наблюдать на войне»). З другого, – зразком для них було не що-небудь, а саме «Война и мир». Масштаб його задуму увійшов до протиріччя з найближчими цілями.

У П. Краснова часу на обдумування і «складну роботу» не було: твір писався за свіжими враженнями від подій, у яких він брав участь. Але автор розумів, що для повноцінного осмислення того, що сталося з Росією як історичної події потрібна часова дистанція. У перервах між військовими діями, переїздами він повертався до свого тексту, працюючи «торопливо, лихорадочно, часто не продуманно. Сознавал, что для такой работы нужно удаление от описываемых событий лет на сорок, нужна перспектива, и все-таки торопился записать все виденное и пережитое». П.М. Краснов уважав, що його твір буде повчанням для майбутніх солдатів, і вони зможуть переконатися, що в «керенщине и большевизме виноваты не одни Керенские и Ленины, но есть и наша доля вины, – нас, офицеров и солдат» [198, с. 9].

Таким чином, він дає політичний вимір нещодавній російській історії. «Пусть из романа моего читатель увидит Русскую Армию под двуглавым орлом – за всеми недостатками – полную красоты, жизни и подвига, и под красными знаменами, смердящую трупным запахом растерзанных жертв и

полную непередаваемой тоски, которую ничем не зальешь. Эту тоску я неизменно видел в глазах всех тех, кто вырывался на волю, кто попадал к нам в плен, оттуда... из советского рая...» [198, с. 8]. Значна кількість особливостей його роману підтверджують такий погляд.

Відмовившись від оповіді документальної і сприймаючи «Войну и мир» як зразок історичного роману (що, як відомо, не зовсім правильно), П. Краснов використовує вигадку й домисел. «Я взял героем Саблина, лицо вымышленное, – писав він у передмові до другого видання. – Я взял фамилию “Саблин” чисто случайно, так как эта фамилия, как нельзя больше, отвечала типу моего героя, убежденному носителю сабли. Мой герой лицо придуманное. Таких офицеров в Императорской гвардии были тысячи. Я взял лицо со многими недостатками, заурядное, чтобы показать, как страдания войны очистили его, а пытки революции довели до венца мученичества. И я знаю, что много Саблиных предстало в эти годы перед Престолом Всевышнего, очищенные от всех грехов и заблуждений прошлого» [198, с. 9]. Вигаданий персонаж поміщено у типове для такого типу героя середовище, яке бачив її автор.

Але «полк, в котором служил Саблин, – не существующий полк. Это тип полка того времени и напрасно будут по сходству местности, по неизбежным для описания подробностях формы и образа служения предполагать, что это тот или иной полк – это полк-фантазия. Итак, фантастический герой, фантастический полк вставлялись мною в рамки точной правды, в картину жизни прошлого, такую, какой я видал и которую хотел я зарисовать до мельчайшего штриха» [198, с. 9]. Як уявляється, усе-таки повинно йтися не про фантастику, а про вигадку, художнє перестворення дійсності, причому в романі встановлюються безпосередні зв'язки між персонажем і його соціальною приналежністю, зображено власне тип російського офіцера, а не характер.

Автор задався метою осмислити трагічні події нещодавньої російської історії, але обрав не документальну, а художню оповідь. Він створив

вигаданого персонажа, помістив його у військове середовище і, спираючись на власні враження, показав його трагічний, сповнений поневірян і подвигів вихід із більшовицької Росії. Завдання, яке він ставив перед собою, в цілому збіглося з тими, що прагнули вирішити письменники-сучасники, які ставили питання про причини краху великої імперії. Але на відміну від більшості з них, П. Краснов усе ж таки виходив у площину саме політики, а не культури, філософії і релігії, а це зумовило специфічне співвідношення документального і художнього, а також підвищену публіцистичність. Вершинні твори російської літератури того часу мають позачасову цінність, а його роман залишився лише своєрідним свідченням епохи.

Сумніви у правомірності співвідношення роману П. Краснова з романами М. Шолохова, Б. Пастернака, М. Булгакова та ін. пов'язані і з рівнем художньої майстерності автора. У нього, мабуть, не було того, що називають «філософією історії», яка, якщо була б вираженою, і виводить до глибинних буттєвих проблем. У романі П. Краснова буттєве нерідко потісняється побутовим, багатозначне і суперечливе – прямолінійним тлумаченням причин і наслідків. Цікава інтерпретація ним і історичних подій, що передували катастрофі 1917 р. Він повторює ті «загальні місця», які закріпилися в російській історіографії або були відтворені письменниками-сучасниками у мемуаристиці.

Ще один аспект сучасного вивчення роману П. Краснова – розгляд його у співвідношенні з белетристикою того часу. Поряд і паралельно з творами інших російських письменників, які опинилися в еміграції, – Д. Мережковського, І. Буніна, І. Шмельова та ін. – у літературі того часу створювалися твори, які не піднімалися до художніх висот. До переліку таких творів поза сумнівом належать романи П. Краснова, у тому числі, і його роман «За чертополохом».

Особливості цього твору, як вже зазначалося, багато в чому пов'язані з політичними поглядами письменника. У романі «От Двоглавого Орла...» вони чітко виявилися, як монархічні. У романі «За чертополохом» вони

також помітні, як і ідея вищості росіян над іншими націями, і антисемітизм. У цьому сенсі роман П. Краснова цілком може бути співвіднесений із радянською утопією Я. Окунева, у якій висловлена думка про чистоту раси майбутніх жителів землі, про необхідність очищення суспільства від хворих і неповноцінних. Як і у М. Брешко-Брешковського, у П. Краснова подана проста відповідь на запитання про падіння царського режиму: в країні був поганий уряд, сталася економічна криза, комуністи втекли, і тільки тоді стало можливе відродження країни в ізоляції від усього іншого світу. Як вважає П. Глушаков, «откровенно утопична» лише друга частина твору. «В обрисовке реалий П. Краснов тенденциозен, текст приобретает формы трактатно-описательные, “голос автора” проповедует свои, субъективные взгляды, рисуется гармоничный и лишенный светотени мир, идеальный именно для монархиста-Краснова. <...> Утопически прекрасная, сокрытая за чертополохом Россия противопоставлена собственному революционному прошлому и ужасной европейской действительности. Таким образом, само название романа двойственно: изображается как взгляд “человека идеального”, пребывающего в таком же идеальном обществе, на действительность негармоничную, так и обратный, связанный с явлением в сокровенные пределы человека цивилизации. Роман исследует утопию с антиутопической точки зрения и антиутопию – с утопической» [111, с. 157].

У романі П. Краснова «За чертополохом» застосовані такі аспекти утопічного письма, як ізоляція і реконструкція. Дія відбувається через сорок років після революції, коли голод перетворив Росію на територію чуми, а потім на кладовище. Колишня територія держави відокремлена від решти світу щільною і непереборною стіною чортополоху, полями беладони, густим лісом. У другій частині роману, здолавши ці перешкоди (стіна), головний герой роману Коренєв із друзями потрапляють у ідеальну для росіянина державу, що нагадує допетровську Русь, під управлінням одного з Романових, образів якого П. Краснов надавав сакрального змісту: «Царственный юноша только шел впереди отряда, дарил улыбку и лаской

чистого сердца, прикосновением руки снимал горести и заботы с изнемогших людей. Он был олицетворение сказки, он был “трезой мечты золотой”, звавшей в царство радости и счастья, он только миловал и никогда не казнил. Он был Царь – Помазанник Божий, и его имя было священно» [198, с. 296]. Як уважають Л. Геллер і М. Нікьо, в цьому романі втілена думка про те, що комуністи прийшли до влади в Росії в результаті зради західних урядів. «Новая Россия, изолированная от Европы, возродится и вернется на международную арену, чтобы диктовать свои условия, вернуть себе все, что она потеряла после революции и повести за собой мир. Ее союзником в этом будет националистическая Германия, которая, по примеру России, сбросит коррумпированную полицейскую диктатуру социалистов. Члены национальной партии, победившей на выборах, носят мундиры, украшенные свастиками (книга, напомним, написана в 1921 году)» [105], тобто одночасно з романом «От Двуглавого Орла до красного знамени».

Так, автор детально описує предметний світ архаїчної Русі: інтер'єр хат, одяг, зовнішній вигляд людей, які населяли утопічну країну: «Старик был одет в чистую, белую с горошинами, рубаху, черные суконные шаровары, высокие сапоги и тонкого черного сукна, раскрытый на груди, кафтан. Благообразная широкая белая борода его была расчесана и волнилась, длинные, ниже ушей, волосы были тщательно разобраны пробормом на две стороны и волнистыми прядями спускались с ровного белого черепа. Темный бронзовый загар покрывал морщинистое лицо, хитро смотрели узкие, блестящие, серые глаза. Он долго крестился и клал поклоны перед образом, отвесил общий поклон и сказал приветливо: – Бог принес, Бог принес, государи мои. Садитесь, гостями будете. Гость от Бога. Всюду и везде Бог» [198, с. 299]. За столом приймали в колишніх російських традиціях: «Елена Кондратьевна с большим красным лаковым подносом с видом Москвы, нарисованным блестящими прозрачными красками, стала обносить гостей. На подносе стояли хрустальные графинчики и рюмки. За

ней шла Аграфена Федоровна с подносом, уставленным множеством маленьких тарелочек с закусками. Тут были и белые грибы в сметане, и соленые мутно-зеленые грузди, и рыжие рыжики, и сметки, жаренные в масле и хрустящие, как сухари, и птичья печенка, и малороссийская колбаса, ворчащая на сковородке, и зеленые огурчики нежинские, и лук зеленый, и луковицы луковые, и икра черная паюсная, и золотая икра сиговая, и вареные ершики, распластанные спинками без костей, и сельдь соленая, и шамаля копченая» [198, с. 202]. Відтворюючи патріархальний світ і розповідаючи про нещастя, що спіткали Росію в результаті революції, П. Краснов, по суті, повертається до тематики роману «От Двуглавого Орла до красного знамени».

Герой його роману «За чертополохом» розповідає приїжджим про свою долю, коли він «от Бога отрекся, Россию продал, красную звезду на шапку нацепил и пошел с товарищами грабить и терзать правого и виноватого» [198, с. 269]. Учасник громадянської війни представлений П. Красновим злодієм і насильником, який носив у солдатському ранці «камни самоцветные, со святых икон содратые, кольца женские и перстни, серьги, из ушей окровавленных вырванные. И настало, государи мои, такое время, что перестали нам хлеба посылать из-за границы и своего не стало. Ни ружьем, ни золотом ничего не укупишь. Отощали мы. Даже у комиссаров ничего не стало. Озверел народ. Пошли избиения и погромы повсеместные» [198, с. 284]. На противагу революційним порядкам за чортополохом живуть по Домострою, вірують у Бога, шанують старших, виховують у дусі патріотизму. Однак П. Краснов віддає данину і традиції «евтехнії»: в допетровському устрої є місце технічним нововведенням, що нагадують телефон, підзорні труби тощо. Н. Ковтун вважає, що роман П. Краснова є патріархальною утопією.

У порівнянні з вище згаданими творами, створеними в руслі тієї або іншої утопічної концепції, у романі П. Краснова висока міра публіцистичності. Його герої не лише аналізують події початку ХХ ст., але і

висловлюють свої політичні позиції, в яких вгадуються погляди власне автора, – супротивника демократії і радянської влади, монархіста і прибічника патріархального життєвого устрою. Як і в романі «От Двуглавого Орла..», у його романі «За чертополохом» подано детальний аналіз передумов революції, осмислені роль різних політичних сил і їхня відповідальність за загибель Росії. Автор-оповідач згадує Маркса і Леніна, звертається до аналізу державного устрою країн Європи, робить висновки щодо зміни культурних переваг: «...перед революцией, в начале двадцатого века, на смену героическим смелым песням русского народа пришли романсы “со слезой”, как пирушку у костра на военном биваке в кругу удалых солдат сменил душный аромат отдельного кабинета, и неслась рвущая сердце тоскливая песня цыганки. С большими песенками Вертинского, с полными недоговоренности поэмами Блока и стихами Бальмонта пришли безграмотные пошлости Игоря Северянина, Маяковского и Мариенгофа, пропитанные издевкой над религией и родиной, стала Русь, “кокаином распятая на мокрых бульварах Москвы”, и полетела в тартарары большевизма. Поклонился хаму великий русский народ» [198, с. 171]. Культуру міського романсу, поезію символізму, футуризму й імажинізму П. Краснов співвідносить з образом Грядущего Хама у Д. Мережковського.

Як відзначає П. Глушаков, «утопия П. Краснова – “историческая сказка”, которая неминуемо заканчивается счастливо, наполненная силой национального оптимизма, преодолевает катастрофизм и “конечность” реальности, раздвигает рамки эмигрантского мира. Не случайно эпиграфом к роману служат знаменательные слова, отсылающие к фольклорной традиции: “Что имеем – не храним, потерявши – плачем”. Ошибки отцов, не сумевших сберечь старую Россию, преодолеваются детьми, воспитанными на сказках и создавшими новый мир по рецепту сказок» [111, с. 160 – 161]. Такой погляд на роман П. Краснова дає можливість говорити про його

приналежність до жанру історико-фантастичної прози, а у зв'язку з нашим завданням, – віднести його до квазіутопій.

Твори 1920-х рр. є повістями і романами різних жанрів, написаних відповідно до різних утопічних концепцій: комуністичної (В. Ітін, Я. Окунев) і антикомуністичної (А. Ренніков, П. Краснов, М. Брешко-Брешковський). Лише одна з них була спрямована на перетворення людини і відповідала критеріям метажанру утопії («Страна Гонгури»), інші були зосереджені на переробці зовнішнього світу. Засобами його перетворення усвідомлювалися технічний прогрес, сила науки або релігії. В утопії П. Краснова реальності протиставлявся устрій допетровської Русі, утверджувалися ідеї монархізму і російського націоналізму, що зближує його твір із романом М. Брешко-Брешковського; думка про чистоту раси робить її схожою з утопією Я. Окунева незважаючи на іншу, антикомуністичну спрямованість соціального ідеалу.

2.3. Проблематика і поетика емігрантських квазіутопій 1930-х рр.

В утопічних романах російського Зарубіжжя 1930-х рр. помітні зміни в проблематиці, які виразилися в тому, що алюзій на події дійсності, публіцистичності в них стає менше, твори з утопічною концепцією перетворюються на більш академічні, «літературні». До переліку таких творів поза сумнівом належить роман В. Кримова «Фуга», що долучається до трилогії «За мільйонами», про яку мова піде нижче, в останньому розділі.

Л. Геллер і М. Нікьо навіть вважають, що «Фуга» і «В царстве дураков» В. Кримова починають специфічну літературно-утопічну лінію, вершиною якої є твори В.В. Набокова «Изобретение Вальса», «Истребление тиранов» і «Приглашение на казнь». Відзначимо, що тут виникає інша, «вертикальна» перспектива: романи В.В. Набокова поза сумнівом належать до літератури «високої», елітарної: ми ж досі говорили про співвідношення,

що виникають по горизонталі, в площині белетристики. Ймовірно, це один з поодиноких випадків, коли белетристика накреслює шляхи для словесної «високої»: питання про таку можливість ми ставили в першому розділі.

Дійсно, у зазначених творах можна виявити деякі ідеї і мотиви, які втілені у белетристиці В. Кримова. Так, у «Изобретении Вальса» схожою видається ідея умертвіння на відстані, а головна дійова особа проходить шлях від винахідника до диктатора, який пройшов і Олонов. У романі «Приглашение на казнь», який складно порівнювати з «Фугою», очевидне зближення в розумінні теми творчості, в тому, що Цинциннат Ц. схильний до специфічної саморефлексії і, нарешті, в тому, що в ньому живуть дві людини: та, яка чекає страти, не знаючи дня, коли вона відбудеться, і справжня, зі світу потойбічного, знає особливу мову духовного спілкування. Але зіставлення елітарної прози і драматургії В. Набокова з романами В. Кримова доцільно лише з урахуванням багаторівневості літератури: вони виконують різну функцію, звернені до різних типів читачів, мають неспіввідносний естетичний і художній потенціал.

Як зазначав Г. Струве про В. Набокова, «в основе этого поразительно блестящего, чуть что не ослепительного таланта лежит комбинация виртуозного владения словом с болезненно-острым восприятием и необыкновенной цепкой памятью, в результате чего получается какое-то таинственное, почти что жуткое слияние процесса восприятия с процессом запечатления» [387, с. 195]. Суттєвою відмінністю його творів від усієї спадщини російської літератури Г. Струве вважав відсутність «живих людей» у його блискучій і віртуозній формі: «Сирин вернулся в свой заколдованный круг, и не только в героях, но и почти во всех персонажах его позднейших романов и рассказов есть что-то ущербленное, что-то от моральных уродов и недоносков, а приемы продолжают играть ту же роль. У персонажей Сирина просто "нет души". Это в конце концов и было увидено теми, кто чувствовал, что какое-то "неблагополучие" завелось, как червоточина, в этом несравненном по блеску таланте» [387, с. 193]. Складно уявити, що про

белетристику В. Кримова могло бути написане щось подібне: до них не ставилися вимоги, які можна адресувати творам «високої» літератури, а тому відзначалися інші особливості.

Радянські утопічні твори 1920-х рр. спиралися на умоглядну комуністичну теорію й артикулювали ідею руйнування загниваючої Європи. Зброя різних типів (смертоносні промені, гіпнотичні прилади, хвилі невідомого походження тощо) мислилася засобом досягнення перемоги у війні за встановлення справедливості у всьому світі й утвердження влади Рад. «Десятки романов были написаны на подобные сюжеты, – зазначають Л. Геллер і М. Нікьо, – Их авторами могли быть писатели первого ряда (Вс. Иванов, А. Толстой, В. Катаев, Б. Лавренев, Б. Ясенский) или третьего, основа не менялась: суммарная картина декадентского Запада (по карикатурам О. Дикса или Г. Гройсса); война, вызванная открытием, способным изменять историю. <...> В то время, как утопия в обычном смысле слова исчезает из советской литературы, утопия войны то и дело дает себя знать на протяжении 30-х годов: в эпизодах (“Дорога на Океан” (1936) Л. Леонова) или в качестве сюжетной основы (“На Востоке” (1936) П. Павленко и “Первый удар” (1939) Н. Шпанова)» [105]. У літературі російської еміграції мрія про ідеальне майбутнє виглядала, як уже відзначалося, трохи інакше.

Вона була сформульована, передусім, в утопіях умоглядних, творцями яких були філософи, теологи, політики, публіцисти. У оповідних утопіях утверджувалася думка про природне падіння комуністичного режиму. «Утопия революционной войны, – вважають Л. Геллер і М. Нікьо, – основывается на том, что рано или поздно капиталистические силы предпримут атаку против страны Советов. Ни одна эмигрантская утопия не говорит об этом (явный признак недоверия к Западу). Все они настаивают на саморазрушении большевизма» [105]. Ми доведемо, що це не зовсім так. Однак до 1930-м рр. стає відчутною втрата інтересу письменників до сучасної їм політичної або соціальної боротьби: емігрантські утопічні твори,

як вже зазначалося, перетворюються на більш «літературні». Зразком цього і є роман у романі «Фуга» В.П. Кримова [208].

Цей твір було завершено на початку 1930-х рр. і є продовженням трилогії письменника «За мільйонами». Своєрідна архітектоніка твору припускала паралельний розвиток двох сюжетних ліній (фуга). Одна оповідає про життя в еміграції мільйонера і письменника Арсенія Аристархова, який є головним героєм трилогії, друга є романом-утопією, яку він пише. У перших трьох романах трилогії В. Кримов показує свого героя талановитим письменником, який ніяк не міг віддатися літературній творчості: у «Фуге» він, нарешті, створює власний твір. Деякі елементи цього тексту дають можливість припускати, що В. Кримов був знайомий із текстом роману О. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина», як і з романом А. Реннікова «Диктатор мира». У всякому випадку, образ героя-винахідника, а також більшість мотивів і прийомів є у них схожими.

Так, головний герой роману В. Кримова Олонов винайшов прилад, що посиляє промені величезної смертоносною сили на відстані, перевершує всі озброєння світу: «... результатом его работ в течение нескольких лет явилось открытие новых лучей, еще неизвестных науке, и вот этот стоящий на столе аппарат может посылать эти лучи по любому направлению. Лучи эти, как световые, преломляются в особых призмах. Лучи можно собрать в тесные пучки и посылать в строго определенном направлении. Это не один аппарат, а вернее два. Один посылает одни лучи, другой – другие, так сказать, положительные и отрицательные, и в точке пересечения этих лучей происходит разряд. Лучи обладают такой мощной силой проникновения, что их можно сравнить только с космическими лучами...» [208, с. 10]. Як і Гарін, Олонов спочатку демонструє тільки робочу модель, з якої згодом був побудований справжній смертоносний апарат.

Герой О. Толстого охоплений прагненням до світового панування (диктатор). Спокушаючи Зою, він говорить, що його мета – «Оливиновый пояс», тобто, «власть над миром»: «Он будет в моих руках через два года.

Вы станете не просто богатой женщиной, вернее – самой богатой на свете. Это скучно. Но – власть! Упоение небывалой на земле властью. Средства для этого у нас совершеннее, чем у Чингисхана. Вы хотите божеских почестей? Мы прикажем построить вам храмы на всех пяти материках и ваше изображение увенчивать виноградом. Захотите, и будете наместницей бога или черта, – что вам больше по вкусу. Вам придет желание уничтожать людей, – иногда в этом бывает потребность, – ваша власть надо всем человечеством». [396, с. 614]. Звернімо увагу на те, що Корельський у романі А. Реннікова пропонував Аріадні багатство в обмін на любов, Гарін же обіцяє Зої саме владу і багатство як її атрибут.

Олонов у романі Аристархова прагне спрямувати свій винахід на роззброєння усіх країн і збереження міцного світу: «Он перестал был биологом и электротехником, – говорит повествователь. – Стал мудрецом, который должен спасти человечество. Миллион фунтов, названный Фальконом, был ему только смешон. Он не интересовал его вовсе. Он призван спасти человечество, и он сделает это» [208, с. 51]. Як і у О. Толстого, в романі, який пише Арсеній Аристархов, поєднуються утопічні й антиутопічні елементи, але роман В. Кримова може бути осмислений, як полемічний по відношенню до тексту попередника.

Так, О. Толстой зізнавався, що при підготовці твору звертався до найширшого кола відомостей, що містяться і в спеціальних, і популярних виданнях: «...я пользуюсь всяким материалом: от специальных книг (физика, астрономия, геохимия) до анекдотов. Когда писал “Гиперболоид инженера Гарина” (старый знакомый, Оленин, рассказал мне действительную историю постройки такого двойного гиперболоида; инженер, сделавший это открытие, погиб в 1918 году в Сибири), пришлось ознакомиться с новейшими теориями молекулярной физики. Много помог мне академик П.П. Лазарев» [397, с. 135]. Звернімо увагу на співзвуччя прізвищ героя В. Кримова – Олонов і знайомого О. Толстого – Оленін. Нам

складно сказати, чи міг В. Кримов знати про розповідь П. Оленіна або чути розповідь про це О. Толстого, але збіг виляється очевидним.

Як повідомляють коментатори, «в одному із записників Толстого є позначки, зроблені на початку 20-х років: «в одной из записных книжек Толстого есть пометки, сделанные в начала 20-х годов: “Оленин П.В. Концентрация света, химических лучей. Луч – волос. Ультрафиолетовый луч – вместо электрич<еского> провода. Бурение скал. Бурение земли. Лаборатория на острове в Ти<хом> океане. Владычество над миром. <...> Взрыв мостов. Взрыв фабрик» [396, с. 827]. Концепції О. Толстого і В. Кримова неначе схожі: і Гарін, і Олонов використовують науковий винахід для досягнення світового панування. Але Гарін мріє про світове володарювання заради егоїстичних цілей, Олонов приймає рішення використати свій винахід для встановлення на землі загального блага.

Але на шляху утвердження свого права дати таке благо, Олонов не лише проводить досліди над ссавцями, але і вдається до вбивства людини. Його однодумці, яким довіряється таємниця унікальної зброї, також зобов'язані вбити, тим самим стаючи спільниками Олонова. «Туда должны войти лучшие люди от каждого народа. Сколько же их всего? Очень немного. Двадцать четыре, тридцать шесть... Эти люди, вступая, должны отказаться от всяких личных интересов, от права собственности, даже по возможности от семейных уз. Каждый из них, разумеется, будет пользоваться всем, что ему угодно, везде для него будет первое место, любая роскошь или любая простота, как ему нравится. Но права собственности у него не будет. Оно отнимается прежде всего и навсегда» [208, с. 53]. В. Кримов артикулює ідею, згідно якої таємний орден або суспільство посвячених, які мають зброю, що перевершує усе наявне у світі, здатні стримати агресію войовничих країн, поміняти розстановку сил, забезпечити благополуччя народів.

У цій утопічній моделі є немало моментів, що свідчать про безпорадність подібної ідеї. Так, Олонов здійснює вбивство заради високої

мети, спонукаючи цілу групу людей наслідувати його приклад: тут виразний перегук з ідеєю Раскольникова про те, що обраним надано право вбивати заради високої мети. Установлення миру Олонов домагається відмовою від національних інтересів заради загальносвітових і загрозою знищення військового потенціалу країн, що повстають проти його влади. Його правоту виправдовує лише те, що супротивником нового світопорядку є Німеччина, що було актуальне для часу створення роману. Майбутній світоустрій виявляється залежним не від волі окремих народів, їх урядів, а від бачення однієї людини або групи обраних, хоча б і натхненних високими прагненнями.

У романі В. Кримова, у творах А. Реннікова і О. Толстого плідним є мотив зброї майбутнього, здатної змінити встановлений світопорядок. У В. Кримова це промені, що нагадують пристрій інженера Гаріна, під страхом дії яких Олонову вдається заспокоїти войовничу Німеччину і змусити інші країни скорочувати свої озброєння. Герой роману – письменник Аристархов свій роман не завершив, новий світопорядок, установлений ученим, так і не прописаний: твір завершується ультиматумом, який означав втручання Ради Архонтів, створеного Олоновим, у внутрішні справи держав. У романі А. Реннікова, дещо слабкішому в художньому відношенні, задум Диктатора Мира представлений досить ясно. Він постійно посилається на Божу волю, провідником якої себе усвідомлює. Його програма, викладена в одному з едиктів, має абсолютно виразну монархічну спрямованість.

Наприклад, він пропонує соціалістам усіх країн негайно покинути місця їх мешкання. Новим місцем поселення стане Австралія, звідки можуть виїхати незгодні з соціалістичною ідеологією мешканці. Материк передбачалося обгородити від усього світу, а переселення фінансувати за рахунок тих банків, капітали яких мають відношення до соціалістів. Робітників-пролетарів диктатор вимагав відправити на сільськогосподарські роботи, а за їхнє переселення сплатити тим, хто співчуває соціалістам. Органи друку в усіх країнах передбачалося скоротити до мінімуму, а ті, що

залишилися, підпорядкувати церковним органам [208, с. 146 – 147]. Абсолютно очевидно, що обидва диктатори – і Олонов, і Диктатор Мира, – керуються благими намірами, пропонуючи свої методи поліпшення життя людства. Проте обидві моделі є людиноненависницькими за своїм характером. Олонов готовий пожертвувати й окремими людьми, і певними народами для встановлення загального блага; Диктатор Мира утверджує світову монархію, що має антикомуністичний характер, пройняту церковним диктатором і підпорядковану волі однієї людини.

У романі А. Реннікова Диктатор Мира довго залишається невідомим створінням, про яке людство так нічого і не дізнається: читачеві залишається тільки здогадуватися, хто з трьох персонажів є ним. Образ Олонова прописаний у В. Кримова досить ретельно. Це видатний учений, який багато років працював над винаходом, здатним змінити світ. Він стає об'єктом інтересу шпигунів, змушений ховати свій пристрій і переховуватися від переслідувачів. О. Толстой, як відомо, розпочинає «Гиперболоид інженера Гарина» з гостросюжетної зав'язки – вбивства й гонитви, а В. Кримов – із лекції Олонова «Життя і смерть на відстані». Під час лекції автор-оповідач змальовує технічні деталі, показує можливості нового приладу. Знайомство наукової публіки з сенсаційним відкриттям і дає поштовх для розвитку дії. Як у романі О. Толстого, Олонов змушений постійно пересуватися, шукати притулок і союзників. У романі О. Толстого, де сильний авантюрно-пригодницький елемент, створена пара героїв: детектив – злочинець (Шельга – Гарін), у винахідника є двійники, що підвищує динамічність дії і його цікавість. У романі В. Кримова головного героя супроводжує помічник – авантюрист Фалькон. Суттєвою відмінністю двох творів є відсутність у романі Арсенія Аристархова жіночого образу, подібного до образу Зої Монроз, але лінія Гарін – Зоя має паралель у романі А. Реннікова.

Можна говорити про те, що роман у романі у В. Кримова – це «евпсихея», в якій мрія про майбутнє розпочинається з перестворення

людини. «За годы и годы в своей лабораторной работе, – признается Олонов, – я растерял близких людей. Я вдруг остался совершенно один, и все мои реторты, колбы и аппараты впервые показались мне мертвыми. Я почувствовал себя совсем одиноким. Впервые за многие годы мне стало опять жутко. Не раз я испытывал страх от действительной опасности за эти протекшие годы. У меня в лаборатории было два взрыва, из которых каждый мог меня уничтожить. Но это было другое. Та мистическая неопределенная жуть, что была в детстве и юности, ушла совсем» [208, с. 49]. Оскільки Олонов є певною мірою alter ego героя трилогії Арсенія Аристархова, який виріс у старообрядницькій родині в обстановці релігійних забобонів, страх смерті можна пояснити «автобіографічністю» персонажа.

З іншого боку, в наукових шуканнях Олонова помітні відгомони вчення М. Федорова з його ідеєю воскресіння мертвих. «...После смерти любимого человека я никак не мог примириться с тем, что его индивидуальность безвозвратно разрушена и его больше не существует. Не отдавая себе отчета в своих поступках, я стал даже искать каких-то путей для сношений с этим бывшим живым существом. В душу закралась возможность предположения, что это живое существо обитает где-то в живых планах, в каком-то ином виде...» [208, с. 50]. Для реалізації ідеї загального благоденства Олонов планує ізолювати в недоступному місці створену ним нову Лігу націй, яка вирішуватиме долі світу.

Оповідач детально описує місце ізоляції вченого. «Крыша башни и ее стены были совершенно неуязвимы. Бетон и стальные пластины были такой толщины, что их не могли бы разрушить даже самые мощные снаряды. Аппараты Олонова хранились в этой башке и в подвалах. Но таким образом управляя аппаратом, можно было видеть нападающие аэропланы только на некотором отдалении. Возникал вопрос, можно ли теперь будет вообще поддерживать ношения с внешним миром. Угля и нефти было заготовлено много еще месяцы тому назад. Мастерские были тоже превосходно

оборудованы и снабжены, но к сожалению было мало опытных рабочих. Запасов провизии тоже было достаточно, не считая двух больших стад коров на территории имения» [208, с. 186]. На відміну від утопій пелагічних, припускаючих єдність зі світом природи, Люксембурзький замок Олонова є «безжалостно созданный идеальный город», що відповідає «энергичной, организованной» [105], тобто прометеевській утопії.

Серед різного роду рефлексій ученого Олонова виділимо думку, що вже відзначалася, щодо пролитої крові. Тут «евпсихея» обертається іншим боком – не «поліпшенням», перетворенням людини, а її примиренням із злом: «Сейчас в нем шла мучительная борьба. Мысль тщетно искала такой план, где не нужно уничтожать человеческие жизни. Искала и отступила в бессилии. Чем больше думал, тем больше определялось с неизбежностью, что без насилия и крови не обойтись. Можно только стараться сократить число жертв. Государства, отдельные воинские части, отдельные люди, конечно, окажут сопротивление» [208, с. 54]. У моральних муках Олонов приймає рішення, яке, по суті, мало в чому відрізняється від вибору, зробленого Гарінім: моральність попрана в ім'я мети, що виявляється вище за людські життя. «... у меня зародилась идея, генеральная идея моей жизни... Это очень дерзко, даже безумно, но я верю в это. А раз верю – сам сатана меня не остановит. Видишь ли, дорогой мой, единственная вещь на свете, которую я хочу всеми печенками, – это власть... Не какая-нибудь королевская, императорская, – мелко, пошло, скучно. Нет, власть абсолютная... Чтобы властвовать – нужно золото. Чтобы властвовать, как я хочу, нужно золота больше, чем у всех индустриальных, биржевых и прочих королей вместе взятых...» [208, с. 579]. Олонов також «противопоставляет себя человечеству», тому що інакше досягти загального благоденства неможливо.

Незважаючи на полемічність по відношенню до толстовського твору, В. Кримов багато в чому йде за ним. Так, наприклад, сцена розмови Олонова з відомим видавцем, якому він розповідає про свій винахід, нагадує розмову

Гаріна з Роллінгом; так само, як і в романі «Гиперболоид инженера Гарина», окреслено життя капіталістичної Європи з її свободою друку, усюдисущими журналістами, які снують за сенсацією; зображена втеча героя від гонитви; розміщення приладу, його елементів на плаву (яхта, корабель) тощо. У нотатках до роману О. Толстой припускав, що у винахідника має бути потаємне місце далеко від людей, де він міг би розташувати свій винахід («Лаборатория на острове в Ти<хом> океане» [396, с. 827]). Олонов вибрав для ізоляції групи своїх прибічників віддалений куточок Люксембурга.

Авантюрний елемент потісняється у В. Кримова дидактикою і моралізаторством: те, що є логічним для авантюриста Гаріна, для Олонова є протиприродним, тому автор-оповідач прагне виправдати його. Більше того, він перериває оповідь, щоб надати Аристархову можливість вирішити, як в утопії далі розвиватиметься сюжет: «На этом месте Арсений опять остановился. Дальше нужно было описывать, как Фалькон едет в Лондон и там ведет переговоры. Нужно было описать встречу Фалькона с миллионером, все, что при этом произойдет, и тут начиналось нарушение цельности романа: до сих пор во всем участвовал Олонов и автор как будто знал только то, что случалось в его присутствии. Теперь приходилось описывать то, чего Олонов не знает, а значит в дальнейшем так же описывать поступки других людей, без Олонова... Такая форма романа общепринята, но тогда придется изменить и первые главы, иначе получится нестройность: то автор знал только то, что видит Олонов, а то вдруг он начинает знать то, чего Олонов не видит... Стал пересматривать романы классиков, русских и иностранных. У большинства автор знает, что делает каждое из его действующих лиц в отдельности: видит не только то, что видит главный герой, но знает и все остальное» [208, с. 126]. Якщо оповідач у О. Толстого володіє всезнанням, то у Арсенія Аристархова – тільки тими знаннями, які має його герой: «Решил-таки остаться при своем – так ему казалось проще и естественней. Фалькон приедет из Лондона и все

расскажет!» [208, с. 126]. Детальніше про цю особливість «Фуги» – авторефлексивність утопії – ми говоритимемо в останньому розділі.

Зіставлення роману в романі В. Кримова й утопій того часу дозволяє зробити висновок про те, що не в «Фуге», ні в «Гиперболоиде...» немає такого важливого аспекту утопічного поля, як просторово-часовий розрив за наявності колективного ідеалу (соціальності), який у цих творах прямо протилежний один одному. Тому можна говорити, що це, швидше, твори, створені в руслі специфічних утопічних концепцій (квазіутопії), ніж утопії в прямому розумінні цього слова: тут статику витісняє динаміка і майже відсутня описовість. У О. Толстого передбачуваний ідеальний світопорядок зумовлений комуністичною умоглядною ідеєю, у боротьбі з якою повинні впасти ворожі режими, ідеологічні супротивники й авантюристи.

У В. Кримова при антикомуністичній спрямованості здійснюється корекція недавніх і неправильних, на думку його героя, актуальних геополітичних рішень. У романі В. Кримова, на відміну від роману «Гиперболоид інженера Гарина», майже немає історичної конкретики – за непрямыми деталями можна судити про те, що цей час, наблизений до моменту створення роману, – а акцент переноситься на перетворення людини, яка осмислює людське буття, долає страх смерті (“евсихея”). Між іншим, риси перетворення зовнішнього світу тут також проступають.

Так, мудрі, зібрані Олоновим під зведеннями фортеці, обговорюють план найближчих дій, коли слідувало «для улаження путаницы и хаоса, который внес Версальский трактат, пожертвовать маленькими государствами, выросшими на карте Европы. Польский коридор возвращался Германии, а Литва присоединялась к Польше. Интеграция Европы, а потом и всего мира, сначала за счет маленьких новообразованных государств, была основой дальнейших планов замка. <...> На заседании Совета Архонтов <...> постепенно все ближе выяснялась основная программа. Ее первой предпосылкой было общее и полное разоружение. Могли быть оставлены только полиция и немногочисленные военные силы,

нужные для охраны внутреннего порядка» [208, с. 192 – 193]. Будівництво аеропланів і машин ставиться під контроль, а порушення прав держав бере на себе Рада Архонтів, що володіє апаратами Олонова.

Роззброєння виявляється тільки першим етапом соціального перевлаштування. У ньому передбачалося знищення меж, митниць і введення єдиної грошової одиниці для всіх держав пропорційно національному надбанню. В. Кримов робить випад і у бік радянського ладу, коли Рада Архонтів погоджується з рішенням ліквідувати режим, що утвердився в Росії. І робить це оригінально, вводячи до переліку мудрих «одного известного писателя, всегда сочувственно относившегося к московскому правительству. Однако в последнее время он сильно изменил свои взгляды, во многом разочаровался, а здесь, в среде архонтов, еще глубже почувствовал свои заблуждения. Спасение мира могло прийти скорее из этого замка, чем из Москвы» [208, с. 194 – 195]. Важко судити, на якого радянського письменника В. Кримов міг натякати: на цю роль чудово підходять і О.Толстой, автор «Аэлиты» і «Гиперболоида...», й І. Еренбург, автор «Хулио Хуренито» і «Треста Д.Е.», що містить антиутопічні елементи. Вони обидва багато часу проводили в Європі, І. Еренбург жив там особливо довго; відомий його скепсис того часу стосовно нової влади, що утвердилася в радянській Росії. Але підстав, щоб підтвердити такі припущення, у нас немає.

Примітний і наступний уривок, у якому В. Кримов говорить про комуністичну ідею, безпосередньо виявляючи полемічність своєї контрутопії: «Коммунистический рай оказался уже утопией, стоившей несчетных жертв и давшей очень мало такого, что можно было бы провести в жизнь, не лишая людей инициативы, творческой энергии и главное, не делая жизнь тоскливой казармой. Как самый первый шаг, пока еще не вмешиваясь во внутреннюю жизнь, нужно было заставить московское правительство рядом с разоружением начисто прекратить всякую пропаганду в других странах, особенно среди полукультурных наций,

которых легче, чем другие, можно морочить райскими обещаниями коммунизма» [208, с. 195]. До числа таких напівкультурних народів у В. Кримова потрапили Індія, Китай, колонії і навіть Японія, якій, урахувавши численність населення, було вирішено виділити нові території. Модель ідеального майбутнього також припускала скорочення народжуваності. Монолог Олонова щодо цього містить добре знайомі постулати фашизму щодо чистоти раси, провини євреїв і перевагу культурних народів над напівдикими. Питання щодо росіян вирішилося шляхом виділення серед усіх народів Росії слов'ян, які зараховані до культурних народів.

Аристархов, роздумуючи над проектом майбутнього, який реалізує його герой, помічає, що прилад, придуманий ним, буде наступним винаходом людства після безпроводного радіо й телеграфу. «Ведь зажигал уже Маркони иллюминацию в Сиднее, нажимая кнопку в Италии!» [208, с. 254]. Таким чином, саме сучасна письменникові дійсність давала інструментарій для утопічного проекту, як і у О. Толстого, що скористався найновішими науковими відкриттями і ще незреалізованими винаходами вчених. У романі «Гиперболоид инженер Гарина» він наділяє нову зброю небаченими можливостями в галузі буріння, проникнення світла, використання хімічних елементів, за власними словами, іноді помилявшись, але в цілому міркуючи у правильному напрямку. «Надо Вам сказать, – писал он, – что я по образованию инженер-технолог и много поработал над "Гариным", но вижу, что все еще недоработал» [396, с. 829]. В. Кримов був журналістом, а не інженером, тому, ймовірно, як і інші белетристи, звертався до тих загальнопоширених ідей або елементів літературних текстів попередників і сучасників, якими міг скористатися у своєму творі.

У «Фуге», проте, домінантою стає не наукова фантастика, а людська моральність. «Все другие утопические романы, – рассуждает Аристархов, – опять со страшными войнами, почти с окончательной гибелью современной цивилизации, а он верил, что человечество обойдется без нового кровавого потопа, и что явится какой-то Олонов, какой-то новый Муссолини или

Гитлер, только противоположный им по своим целям. Он будет не эгоистом-патриотом, не тупым шовинистом, но возвышенным мудрецом, и будет думать обо всем человечестве, а не об одной нации. Но он не будет и Лениным, который, думая о человечестве, хотел кромсать ножницами живую человеческую душу, чтобы всех обрезать по одному трафарету и сделать из людей оловянных солдатиков» [208, с. 254]. Тривалість своєї роботи над романом Аристархов пояснював тим, що писав її «не так, как пишут фантастический роман, но так, как пишут свод законов» [208, с. 255]. Іншими словами, літературна утопія, яку написав цей літературний персонаж, мислилася автором утопією умоглядною: в тексті роману є вказівка на те, що Аристархов бачив себе не белетристом, а філософом, мислителем. На його столі лежав незавершений рукопис роману «Авгуры», який не задовольняв його: «Не книга, а сборник поучений Арсения Аристархова! Кому будет охота это читать? Для кого это интересно? Люди не любят, чтобы их поучали... Да и само название "Авгуры" нелепо: те, о ком он пишет, не прорицатели, они не предсказывают, а сами перестраивают мир...» [208, с. 249]. Проект цього перевлаштування і мав місце в новому творі письменника Аристархова.

У романі О. Толстого Гарін теж декларує свою програму майбутнього, проте в ньому говорить не мислитель, а диктатор світу: поневолення всіх, хто мислить про революційні перевороти, ізоляція групи людей, призначених тільки для розмноження, знищення зайвих людей. «Вот вам структура будущего человечества по Петру Гарину. Эти трудовики работают и служат безропотно за пищу, как лошади. Они уже не люди, у них нет иной тревоги, кроме голода. Они будут счастливы, переваривая пищу. А избранные патриции – это уже полубожества. Уверяю вас, дружище, это и будет самый настоящий золотой век, о котором мечтали поэты. Впечатление ужасов очистки земли от лишнего населения сгладится очень скоро. Зато какие перспективы для гения! Земля превращается в райский сад. Рождение регулируется. Производится отбор лучших. Борьбы

за существование нет: она – в туманах варварского прошлого. Вырабатывается красивая и утонченная раса – новые органы мышления и чувств. Покуда коммунизм будет волочь на себе все человечество на вершины культуры, я это сделаю в десять лет. – Фашистский утопизм, довольно любопытно, – сказал Шельга. Не утопия, – вот в чем весь курьез. Я только логичен..» [396, с. 705]. Умоглядній комуністичній утопії Гарін протиставляє свій логічний і цілком практичний проект.

Відзначимо ще одну особливість роману В. Кримова, в якому передбачені величезні можливості засобів масової інформації у веденні інформаційної війни. Для пропаганди діяльності Ради Архонів була створена плавуча радіостанція, що передавала інформацію про їхні цілі і завдання. Однак для радянської Росії було винайдено дуже оригінальний спосіб руйнування режиму зсередини. Станція не лише транслювала новини, але й розповідала про кулінарію в різних країнах, повідомляла про меню солдатів у казармах Європи і в загальнодоступних ресторанах. «У слушателів в советской России нарастала зависть и возмущение своим строем, столько лет обещавшим молочные реки с кисельными берегами и вместо них держащих людей на полуголодных карточках и пайках» [208, с. 259]. Звернімо увагу, що у В. Кримова лунає думка про боротьбу капіталістичного світу з радянською Росією. Вона суперечить твердженню Л. Геллера і М. Нікьо, що «ни одна эмигрантская утопия не говорит об этом» [105].

В. Кримов протиставляє комуністичній умоглядній утопії проект щасливого майбутнього, здійснюваного Олоновим: «Вы ставите себе целью мировую революцию, а мы ставим себе целью уничтожение революций. Ваша программа вызвала бы новые, невиданные по своей жестокости войны, а мы ставим себе целью уничтожение войн, в том числе, и гражданских. Вы заявляете, что хотите счастья человечества, мы хотим того же. Только каждый понимает это счастье по-своему. Вы ставили одной из основ вашей программы абсурдную идею, что все люди равны, а мы

считаем, что вся прелесть мироздания именно в том, что люди не равны. Каждому должна быть обеспечена безголодная жизнь, но каждый будет счастлив по своему, а не все по одной мерке. Для каждого человека мерки различны» [208, с. 259]. В. Кримов, таким чином, створює опозицію між двома умоглядними теоріями – комунізмом і «олонізмом», але, по суті, його проект, незважаючи на вищі цілі, зближується з проектом Гаріна.

Передбачення В. Кримова і О. Толстого, як і авторів інших творів з утопічною концепцією, частково виконалися. У світі з'явилися диктатори, що диктували свою волю людству і які призвели до незліченних жертв; були створені нові типи зброї, винайдені вченими на благо людини, але використані для його знищення; транспорт, що пересувається по повітрю і по землі з високою швидкістю; нові, досконаліші способи передавання інформації і зображень (Skype), інтернет, електронні книги і планшети. Продовжуючи традиції російської утопії, В. Кримов відштовхувався від дійсності і прагнув протиставити можливим сценаріям розвитку подій власний, у якому хаос може бути організований зовнішньою силою, що пропонує хай і спотворений, але все таки порядок. О. Толстой утверджував перемогу нового режиму й нової людини над антиколективістськими світоглядами, демонстрував згубність індивідуалізму, спрямованого на задоволення егоїстичних цілей.

Висновки до 2 розділу

Белетристика по-різному продовжувала традиції російської оповідної прози. Традиції літературної утопії XVIII – XIX ст. отримали новий імпульс свого розвитку на початку XX ст. Її тематика, а також деякі сюжетні рішення (сон, переміщення в часі, освоєння незвіданих територій) були затребувані в радянській і емігрантській утопії.

Підвищення кількості утопічних творів на початку 1920-х рр. пов'язане з соціокультурною ситуацією, коли було зруйновано старий й інтенсивно створювався новий світоустрій, пропонувався специфічний антропологічний проект. Одночасне виникнення утопічних оповідань, повістей і романів по обидва боки кордону свідчить про плідність і популярність цього метажанру.

Зближує радянську й емігрантську утопічну прозу думка про необхідність перетворення зовнішнього світу, однак у відповідності з комуністичною (В. Ітін, Я. Окунєв, О. Толстой) і антикомуністичною (А. Ренніков, П. Краснов, М. Брешко-Брешковський) концепціями. Засобами його перетворення усвідомлювалися технічний прогрес, сила науки або релігії.

У контрutoпіях П. Краснова і М. Брешко-Брешковського акцентувалися ідеї монархізму й російського традиціоналізму. Утопічний

ідеал у повістях і романах 1920-х рр. пов'язаний із перетворенням людини (В. Ітін), але частіше – з переробкою дійсності. Шляхи і засоби трансформації сьогодення пов'язані з відновленням допетровської Русі (П. Краснов), із перенесенням до екзотичного простору, де можливе здійснення ідеалу (М. Брешко-Брешковський) і у світле майбутнє (Я. Окунєв). Радянські й емігрантські твори з утопічною концепцією зближує ідея чистоти раси і явний або неявний антисемітизм, образ ученого-винахідника, сон як стійкий компонент сюжету.

В утопіях і квазіутопіях, написаних у 1930-і рр., меншою була частка публіцистичності і вищим художній рівень. У них ідеологічний вектор виражений не так яскраво, проте посилений морально-моральний аспект. Ідеологічне протистояння витісняється пошуками універсальних засобів покращення людства, одним з яких усвідомлюються нові типи зброї, стримуючі агресію, сильна влада, подолання національних і державних кордонів. І якщо в романі А. Реннікова ідея диктаторства є іронічно зниженою, то в романі В. Кримова вона отримує філософське обґрунтування.

Незважаючи на різноспрямованість утопічної думки в радянських і емігрантських утопіях, між ними йшла неявна суперечка й діалог про майбутнє. Як вважають Л. Геллер і М. Нікьо «емігрантська утопія впливає на радянську. У книзі Краснова Росія – чорна пляма на карті, відмічена словом «Чума». В “Адаме и Еве” Булгакова один із персонажів говорить: “Был СССР и перестал быть. Мертвое пространство загорожено, и написано: “Чума. Вход воспрещается”. Эренбург (в “Тресте Д.Е.”) и Л. Леонов (“Дорога к океану”), наоборот, видят Россию убежищем европейцев, спасающихся от войны. В 1923 году (у Эренбурга) их принимают и дают работу. В 1936-м (у Леонова) их арестовывают на границе СССР: такова эволюция советского гуманизма. Поверх барьеров и границ советская литература переговаривается с эмиграцией» [105].

Однак зміна соціокультурної ситуації в радянській Росії – припинення діяльності літературних об'єднань і груп, репресії проти нещодавніх союзників і попутників, Перший з'їзд радянських письменників, – призвели до зникнення творів з утопічною концепцією в СРСР. Ідеал нового життя визнавався досягнутим, а критика соціальної дійсності ставала небажаною. У літературі російського Зарубіжжя утопічні концепції з белетристики зрушуються до сфери елітарної літератури.

РОЗДІЛ 3.

ТРАДИЦІЇ СІМЕЙНОГО РОМАНУ-«ХРОНІКИ» В БЕЛЕТРИСТИЦІ 1920-х - 1930-х рр.

Характеризуючи творчість «прозаїків старшого покоління» літератури російської еміграції, Г. Струве виділив серед белетристики того часу «етнографічну» або, краще мовити, етнографічно-побутову течію, до якої відніс твори С. Мінцлова і Г. Гребенщикова. Твори С. Мінцлова він порівнював із творчістю П. Мельникова-Печерського, а у зв'язку із зверненням до поетики анекдоту – із творами М. Лєскова. Нашу увагу привернула повість С. Мінцлова «За мертвими душами» в контексті такої особливості белетристики, як орієнтація на класичний текст-зразок, актуалізація і повторення окремих його художніх досягнень: ми говоритимемо про це нижче.

«Етнографізм» як один із белетристичних тенденцій того часу виразніше за інших ілюструє творчість прозаїка й публіциста Георгія Дмитровича Гребенщикова (1882 – 1964). Під словом «етнографізм» Г. Струве, вочевидь, мав на увазі приналежність творчості письменника до сибірської прози, в якій відчутна увага до регіональної специфіки. Це пояснюється біографією письменника і його життєвим досвідом, що частково знайшов вираження у його творах. У молодому віці Г.

Гребенщиков пройшов значний трудовий шлях: був мийником посуду, помічником аптекаря, санітаром у лікарні, писарем, письмоводієм, потім співпрацював із сибірськими газетами, де публікував нариси. У перших прозових творах молодого письменника, як зазначає О. Коростельов, «сказалось одновременное увлечение Г.<ребенщикова> народничеством и "толстовством"» [193, с. 210]. У ті ж роки він почав писати драматичні твори, історико-етнографічні нариси, оповідання. Перші прозові збірки отримали позитивну оцінку В. Короленка і М. Горького.

У роки світової війни письменник служив санінструктором, а після Лютневої революції був завідувачим санчастиною Другої армії. Його вихід до еміграції пролягав через Крим, Константинополь, Париж, де вийшло у світ повне зібрання його творів у 6-ти тт. Г. Адамович знаходив у творах письменника «дыхание Григоровича» [цит. по: 193, с. 210]. Ймовірно, йдеться про те, що в прозі Г. Гребенщикова, як і у творах Д. Григоровича, робилася спроба зрозуміти й показати народне життя, цілісний характер людини з народу, як у «Деревне» і особливо – в «Антоне Горемыке». Під впливом М. Реріха та за його порадою Г. Гребенщиков заснував видавництво «Атлас», а коли перебирався до Америки в кінці 1920-х рр., випустив у світ 4-й том роману «Чураевы» – «Трубний глас», потім – «Сто племен со единым» (1927), «Океан Багряный» (1937) і після великої перерви – сьомий том «Лобзание змия» (1952). Особливості тематики деяких частин твору прийнято пов'язувати з впливом М. Реріха.

Багатотомне видання «Чураевы» Г. Гребенщикова сучасному читачеві відоме недостатньо. Перший том було опубліковано у Парижі, інші шість – у США, де письменник провів більшу частину свого життя, незавершені 8-й і 9-й томи залишилися в рукописах. Г. Струве писав про публікацію першого тому на початку 1920-х рр. у «Современных записках» і про те, що «тогда же вышел отдельным изданием в Париже и Софии» [387, с. 95]. Відгуків про твір Г. Гребенщикова збереглося не так багато: більшість із них проаналізована в кандидатській дисертації С. Царгородцевої [425], ми їх

наводити не будемо. У цій же роботі відновлюється й історія видання: «...первая часть романа “Чураевы”, написанная в 1913 – 1917 годы, вышла в свет сначала в парижском журнале “Современные записки” в 1921 году, а через год здесь же – отдельной книгой в издательстве “Русская печать”. Работа над последующими частями продолжалась уже в США до конца 50-х годов. Книги Г.Д. Гребенщикова, написанные в эмиграции, не издавались в России до самого последнего времени» [425, с. 5]. Багато в чому завдяки зусиллям С. Царегородцевої сьогодні цей твір є доступним читачеві.

Вона вважає, що роман «наиболее полно воплотил представления старших областников о многогеройном романе-хронике, в котором сибиряки осознают самих себя. Поскольку основная проблематика истории литературы – это, прежде всего, социокультурные явления, данный аспект мы находим наиболее продуктивным для понимания крупнейшего произведения сибирской прозы первой половины XX века» [425, с. 4]. Не впевнені, що саме соціокультурні явища знаходяться в центрі історії літератури, але в цілому можна погодитися, що зображення життя в такому регіональному розрізі робить твір Г. Гребенщикова оригінальним. У романі С. Царегородцева виділяє областничну тенденцію, тобто, «познание “сибирского характера”, иначе, – самосознание сибиряков, что следует отнести к школе Г.Н. Потанина», эпопейное начало, состоящее в том, что писатель осмысляет Россию в ее «сословной многосоставности», и начало философское. Исследовательница отмечает, что «от первоначального замысла, возникшего под влиянием Потанина, прозаик отошел довольно далеко. Основной конфликт романа как художественного целого – это противоположность самоизоляции староверов и поиск героем “всемирной пашни”, вера и безверие, наивная доброта и зверство, идиллия и смута (революция)» [425, с. 19]. Ця думка С. Царегородцевої видається абсолютно справедливою.

Дійсно, із часом – а твір писався протягом більше сорока років, – і задум, і жанр окремих його частин, і їхній художній рівень змінювалися.

Тому, ймовірно, думка Г. Струве про цей твір була такою безсторонньою. Її не можна залишити поза увагою, оскільки вона належить авторитетному хронікерові й історикові літератури в еміграції, який багато разів точно оцінював твори навіть письменників-початківців, і час лише підтверджував його слушність.

Початок роману, на його думку, «заставило многих возлагать на Гребенщикова надежды. Была несомненная свежесть и сила в описаниях величественной алтайской природы, в характеристиках некоторых членов кряжистой старообрядческой семьи Чураевых. Но было много и безвкусия, и даже элементарной безграмотности. В дальнейших томах безвкусие оказалось преобладающим, начиная с самих заглавий отдельных томов ("Веления земли", "Трубный глас", "Лобзание змия")» [387, с. 95]. Г. Струве навіть використовує такий вислів, як «совершенно нетерпимо по безвкусию»: «...Вклада в русскую литературу его эпопея не составит». Він уважав, що письменник повинен був обмежитися першим томом свого твору, у якому «было гораздо меньше безвкусия и потуг на дешевый символизм»: «У Гребенщикова есть и произведения в стихах, но о них лучше не говорить». Цей критичний відгук, визнаємо, не втратив своєї актуальності й до сьогодні, хоча сьогодні робляться спроби показати Г. Гребенщикова видатним письменником, а його твір зарахувати до кращих зразків російської прози. Ця перспектива заважає належним чином оцінити його спадщину. Багатомне видання «Чураевы», на нашу думку, є твором белетристичним, а це дає можливість не ставити до нього вимог високої художності і вбачати примітний, оригінальний зразок «серединної» літератури в еміграції, що своєрідно наслідує декілька очевидних традицій російської прози.

Як справедливо зазначав Г. Струве, етнографія Г. Гребенщикова «более узкая, областная, сибирская», однак «у него куда больше претензий, замыслы его честолюбивее, он лишен приятной простоты Минцлова, прямое незатейливое повествование его не удовлетворяет» [387, с. 95]. Переваги і

вразливість «Чураевых», на наш погляд, найвиразніше виявляються при їхньому розміщенні в адекватному контексті. Усе ж спроба С. Царегородцевої співвіднести його зі спадщиною Л. Толстого, швидше, знижують його переваги, ніж підвищують цінність: тут можна говорити лише про елементи «толстовства», що проникають у його роман, та й то у спрощеному вигляді. Але якщо подивитися на роман, як на твір, що використовує й адаптує досягнення «високої» літератури, то виявиться, що письменник, як В. Кримов і інші письменники-емігранти, враховував горизонт очікувань читачів, виразив, як С. Мінцлов і Є. Чиріков, певні тенденції літератури свого часу, передусім, побутову, а також утілює своєрідне уявлення про історичні долі Росії. До того ж йому вдалося створити, в цілому, цікавий твір, у якому, використовуючи вислів Г. Струве, є і свій «символізм». Можливо, безстороння оцінка, яку дослідник дав «Чураєвим», також багато в чому була пов'язана саме з точкою відліку – від «високої» літератури.

На це звертає увагу Т. Закаблукова, автор сучасної роботи, в якій «Чураєвы» справедливо співвіднесені з «Угрюм-рекой» В. Шишкова. Вона пише, що критики російської еміграції розійшлися в оцінках таланту автора «Чураевых»: «Принципиально важное суждение высказал И. Савченко, считавший его не только талантливым литератором со своеобразным подходом к литературным темам, с ярким, красочным и выразительным языком, но и имеющим особый дар предвидения: “мыслителем, ищущим ключ к “тайне событий”, к “грозе и буре российского вихря”, – отмечает исследователь. – М. Слоним не усматривал этого обобщающего масштаба и потому считал, что автор является лишь искусным бытовиком, не сумевшим подняться на высоту создателя типов художника-психолога”. Вероятно, здесь сказался “эффект завышенного ожидания”, и роман Гребенщикова прочитывался в соотнесенности с высокой классикой. Столь прямое сопоставление неадекватно, оно неизбежно обнаружит отсутствие “высоты”,

но на своем уровне художественные компоненты произведения обретают надлежащий строй» [151, с. 31]. Із цим висновком складно не погодитися.

Г. Гребенщиков назвав свій твір «Чураевы», даючи кожній із частин твору окрему символічну назву заголовок. Як вже зазначалося, вибір назви у белетристичних творах дає сигнал про обрану жанрову модель. У цьому випадку, у ньому міститься відсилання до сімейної хроніки, традиція якої в російській літературі значна. Перший роман «Чураевых», «Братья Чураевы», що, за загальним визнанням критики, височіє над іншими частинами твору, давав підстави говорити про входження в літературу талановитого письменника, від якого можна було чекати видатних творів. Але частини, що послідували за ним, виявилися набагато слабкіші у багатьох відношеннях. Для їх аналізу потрібен підхід, що враховує особливості белетристичного письма, його співвідношення з попередньою літературною традицією або, цитуючи словами О. Крижовецької, «изучение такого рода словесности требует разработки особого инструментария» [202, с. 15].

Дослідниця справедливо зазначала про те, що белетристичні твори – це «не плохие, а *другие* тексты» і наполягала на тому, що їхні специфічні особливості виявляються при порівнянні їх із попередніми текстами, коли виявляється «несоотносимость художественного и эстетического начал» [202, с. 9]. Це положення, про яке вже йшла мова в першому розділі, визначає й наше ставлення до роману Г. Гребенщикова, і підходи до його вивчення.

Як відомо, літературі межі ХІХ – ХХ вв., з якої він поза сумнівом зростав, були властиві різноманітні ідейно-художні пошуки, що призвели не лише до становлення нових літературних течій, але й до оновлення реалізму. Звернення до минулого світового мистецтва й культури, спроби переосмислити його відповідно до нових художніх завдань дали видатні зразки поезії, прози, драматургії, а також вплинули на літературу в цілому. Судячи з усього, Г. Гребенщиков також не уникнув цього впливу, і в його романі він поза сумнівом відчувається.

Перше, на що хотілося б звернути увагу, – це розгортання у творі сюжету біблейської притчі про блудного сина. Загальновідомо, що звернення до біблейського тексту й переосмислення його, включення до власного художнього світу було характерне для всієї літератури, у тому числі, і для літератури російського символізму. Але там це сполучення було невід’ємною частиною релігійно-філософських шукань, включалося до життєтворчих стратегій і таке інше. Г. Гребенщиков бачить свого героя, Василя, шукачем істинної віри й конструює шлях його шукань, модернізуючи біблейську схему: той спочатку йде з рідної домівки у вчення, залишаючи найбагатший маєток, заїмки, сім'ю; повертається, збагачений новим знанням, щоб просвітити своїх близьких, залучити їх до своїх шукань, а потім біжить, порвавши зв'язки з родом, спадком. Він подорожує Середньою Азією, знову повертається до Алтаю вже після смерті батька, проходить зі своїм народом важкий шлях, стає учасником світової війни, входить у події революції. Слова «Беспокойный он у вас, все Бога ищет настоящего...» [118, с. 93], сказані про Василя у фіналі шостого розділу 3 тому, не лише проливають світло на метання героя в юності, але й передбачають його шукання, змальовані в наступних томах роману.

Робить письменник і спробу реалізувати власний життєтворчий проект, заснувавши у штаті Коннектікут скит Чураєвка, названий, як і хутір братів Чураєвих у його романі. У передмові до роману «Трубний глас» (1927) він писав, що «в этом штате Бичер-Стоу создала Хижину дяди Тома. Здесь жил и творил Марк Твен. Здесь в пути к бессмертию братски обнялись имена индейских вождей Хусатоника и Помперага. Быть может, здесь же легендарный Гайавата замышлял о Трубке Мира. И вот здесь же, по воле судьбы, в лесах и на горах Америки, на белом сибирском камне (АЛАТАС) закладывается Чураевка – скит русской культурной мысли. Хорошо под шелест трав и леса трудиться на земле, хорошо в тиши уединения отбирать лучшие зерна о прошлом. Радостно всякое благое созидание в настоящем. Но еще более радостно творить мечту о Светлом Будущем...» [119, с. 4].

Інакше кажучи, автор прагнув на практиці втілити той життєвий і філософський ідеал, що був зображений у першому томі його роману. У цьому сенсі, його підхід до реалізації власних ідей у конкретній, життєздатній формі частково нагадує спосіб життя О. Солженіцина в Америці, де, знаходячись в ізоляції, він у своїй сім'ї прагнув реанімувати і зберегти загублені форми російського життя (ходіння в національному одязі, національна кухня, вибір імен для дітей, утвердження православної традиційності тощо).

Іще один аспект цього твору – спроба втілити провідний мотив літератури російського символізму – «вічну жіночність». В образі Надійки, коханої двох антагоністів – Василя (цнотливість) і Вікула (хіть) – схематично і спрощено виражені складні філософські уявлення того часу. У перших томах роману Надійка проходить шлях самовипробування, то відмовляючись від ролі духовної супутниці і віддаючи своє тіло ненаситному Вікулові, то прагнучи вирватися з тілесного полону, знову відчутти духовне кохання, тікаючи з Чураєвки з Василем. Разом із тим, тут помітні відгомони суперечок і про жіночу емансипацію, освіту, включення до громадських рухів, а також про народницьку утопію «ходіння в народ». Несумісність добре освіченої столичної дівчини зі старообрядницьким середовищем, попри те, що вона з радістю переодягається в прийнятій у цьому середовищі одяг, її духовні спрямування, які дійсно виражені якимось плутано й незрозуміло, є відповіддю на них. Тобто, автор роману поєднує, сполучає поширені ідеї, надаючи їм спрощене тлумачення.

Слід також звернути увагу на відгомони в «Чураевых» полеміки про місце і долі Росії, які актуалізувалися у філософії російської еміграції. Подорож Василя – це певною мірою розгорнутий аргумент автора в полеміці євроазійців із представниками тієї точки зору, що Росія є втіленням «уселюдності», а її майбутнє полягає у включенні в універсальні світові процеси. Проте і тут усе ж складно говорити про переконливість і глибину осягнення проблеми, що в цілому притаманне белетристиці, – вони тут

накреслені, визначені, – та й ідея Василя, що шукає універсальну релігію, виражена плутано і незрозуміло. Проблемою є і мова роману, що з плином часу стає все більш квітчастою і ваговитою, стомливим стає і дрібне побутописання.

Так, у п'ятому томі роману оповідач змальовує звичайну, «прохідну» ситуацію. «Люба была подослана Таней, потому что именно это письмо должно быть перечитано всеми девочками вместе. Их уже давно заволновал вопрос об этом, не называемом по имени, но как бы легендарном невольнике. Лучше всех о нем догадывалась Людмила, но она была уже совсем большая и с прошлой осени в гимназии служила классной дамой. Однако дома она все еще вела себя как девочка, прикидывалась доброй внучкой, предлагала бабушке что-либо написать или прочесть, и тронутая бабушка раскрывала перед ней гораздо больше, нежели перед ее младшими подружками. И вот Людмила постепенно вспомнила о ярких звездах над Алтайскими горами, а вместе с ними вспомнила большие, серые, суровые глаза случайного спутника, ехавшего из Индии. <...> Девушка носила в себе тайную тревогу и не доверяла ее даже Лизе, подруге и двоюродной сестре, а в младших девочках гасила даже любопытство к таинственному узнику» [120, с. 32]. Так зображено звичайну життєву справу – отримання листа, надісланого героєм.

На початку сьомого тому роману оповідач говорить про від'їзд із рідного будинку. «Да, это она выехала на масленицу со своей заимки в кошеве, покрытой маральими шкурами, на которых, на обочинах кошевы, как воробьи на жердочке, сидят с полдюжины ее родни, молодые бабы да девки, все в цветных шалях, закрученных на головах пышными венцами. Пара лошадок разномастных: Гнедчик в корню, а в пристяжках брат его, Савраска, оба обленились, разжирели за зиму без работы, просят кнута. Вожжи в руках самой Насти, но конец их, мягких, плетенных из цветного гаруса, в руках Фирси. Утопая в отцовской праздничной бобровой шапке, в той самой, в которой Кондря справлял свою свадьбу восемь лет тому назад,

розовое от мороза личико Фирси выражало гордость, что она правит лошадьми и что слышит мать, поющую громче всех. И особенно звучна и горестна была ее песня, когда кошева поравнялась с хмурым, серым, с закрытыми ставнями домом полуопустевшей чураевской усадьбы» [122, с. 36]. Таких зразків ускладнення висловлення численними уточненнями у творі досить багато. Мова оповідача покликана, ймовірно, передати особливу поетичність алтайського виїзду, однак така, що триває упродовж десятків сторінок, вона втрачає свою привабливість і зрозумілість.

Виокремлює багатотомний твір письменника зі загального белетристичного ряду – регіональний розріз, у якому зображено становлення його героїв. У цьому сенсі письменник є безперечним спадкоємцем Г. Потаніна, Д. Мамина-Сибіряка, І. Калашникова. Г. Гребенщиков прагне осмислити глибинні причини, що призвели до руйнування традиційного устрою, до революції і громадянської війни. З одного боку, він ідеалізує старообрядність, сибірський лад життя, традиції, що руйнуються згубним наступом на Чураєвку прогресу, у тому числі, західних цінностей. Можливо, тому він прагне зберегти лад мови, властивий описуваним місцям, навіть у мові оповідача. З іншого, – відчуває те, що відбулося з Росією, частиною якогось загального згубного руху у світі, коли в протиставленні опиняються не лише етноси, але й народи, країни, і пропонує художнє осмислення цих проблем в межах свого таланту. Цінність і важливість цього твору, на наш погляд, полягає не в його видатній цінності, не в тому, що автор піднявся до рівня російської класики, а в тому, що він, як і багато його сучасників, ставив і по-своєму вирішував питання історичних доль Росії, розуміючи всю їхню суперечність і неоднозначність, відповідав на актуальні питання й очікування своїх читачів. У творі письменника виразно виявилася традиція народницької прози з її описовістю і побутописанням, а також химерно заломилися певні риси російського сімейного роману-хроніки.

Народницькі погляди автора «Чураевых», позначені ще в його юності, у перших етнографічно-побутових оповіданнях і нарисах. У його романі традиція народницької прози позначилася, передусім, пильною увагою до народного побуту й устрою, у ретельному, нерідко надмірно детальному описові алтайського скиту, невибагливого укладу життя, а також у тому, що авторові важлива народна «правда», яку утверджує батько сімейства Фірс Чураєв і шукає його син Василь, – персонажі з народного середовища. У цьому сенсі «Чураевы» продовжує традиції народницької прози, зокрема, виражені в романі А. Ертеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» (1890) [460], що свого часу привернув до себе увагу критики і читачів.

Уже наприкінці життя Л. Толстой написав передмову до зібрання творів А. Ертеля, в якому відзначав не лише прекрасну мову, але і любов до народу та знання про нього. «Несмотря на нездоровье и занятия, начал читать эту книгу, я не мог оторваться, пока не прочел всю и не перечел некоторых мест по нескольку раз. <...> Читая народные сцены Эртеля, забываешь, что читаешь сочинителя, – кажется, что живешь с народом; видишь не только все слабости этого народа, но и все те, превосходящие в бесчисленное число раз эти слабости, его достоинства, главное – его нетронутую и до сих пор, не революционную, а религиозную силу, на которую одну можно теперь в России возлагать свои надежды» [399, с. 244]. Л. Толстой особливо звернув увагу на мову героїв із народу, кожен з яких упізнаваний завдяки індивідуалізації мови.

Власне А. Ертель уважав свій твір політичним романом, у якому повинен був виявитися «тот период общественного сознания, когда перерождаются понятия, видоизменяются верования, когда новые формы общественности могущественно двигают рост критического отношения к жизни, когда пускает ростки новое мировоззрение, почти противоположное первоначальному» [459, с. 172]. Він прагнув утілити «свободное и независимое от внешних форм общественности течение мысли, провиденциальное тяготение человека к свету...» [459, с. 172 – 173]. Між

тим, власне політичним романом «Гарденины» назвати складно: А.І. Ертелем створена «хроніка» (М. Александров), у якій доля звичайної людини зображена на тлі руху історичного часу.

Цим письменник розійшовся з традицією, що склалася: він веде оповідь не від «батьків» до «дітей», показує не життя родинних поколінь, а зміщує акцент із Гарденіних на їхню «челядь, прибічників і ворогів», серед яких знаходить цілісні типи людей із народу, за якими, на його думку, майбутнє. Відхід від традиції родинної «хроніки» виявився і в назві твору, коли прізвище роду стоїть в одному ряду з назвою середовища, в якому вони живуть (челядь, прибічники, вороги), і у виборі головного героя. Як справедливо відзначає М. Александров, у романі головним героєм став не тургенівський тип, – Єфрем, який прагне до соціальних змін, а Микола Рахманний, формування якого відбувалося під впливом життєвих обставин, а не абстрактних теорій [17, с. 12]. Звернімо увагу, що й ім'я головного героя ні збігається з ім'ям роду, яке винесене у назву «хроніки», що також свідчить про переосмислення традиції.

Цей жанровий різновид роману не часто потрапляє у поле зору дослідників, проте її історію прийнято вести від «Семейной хроники» С. Аксакова, яка, на думку В. Кожінова, є «истокom русской классической прозы» [185, с. 19]. Дослідник вважав, що С. Аксаков заклав не лише змістовні, але і формальні основи російського роману: «Тургенев писал о “Семейной хронике”: “Вот он, настоящий тон и стиль, вот русская жизнь, вот задатки будущего русского романа”. И можно с полным правом сказать, что аксаковская книга стала своего рода прообразом величайших “семейных” романов – “Войны и мира” и “Анны Карениной”, “Подростка” и “Братьев Карамазовых”» [185, с. 23]. Тут йдеться, ймовірно, не про все змістовно-формальне багатство названих творів, а про той їхній аспект, що зумовлений «думкою сімейною». До того ж, слід врахувати, що сама форма у С. Аксакова не дає підстав говорити про жанровий різновид роману, що вже викристалізувався: він знаходиться у становленні. Так, наприклад, В.

Кошелєв вважає, що це взагалі документальна оповідь: «“Семейная хроника” не просто документальна и достоверна. Установка на достоверность – основной принцип организации художественного повествования. <...> Аксаков просто изменил имена, вот и вся дань художественному вымыслу» [197, с. 9.]. Однак є очевидним, що С. Аксаковим написані не мемуари, а саме художня оповідь, нехай і у фрагментах, але пов'язана тією ж «сімейною думкою».

Н. Ніколаєва вважає, що «в первом и втором отрывках отчетливо проявились художественные формы былины – “Переселение”, сказки – отрывок “Михайла Максимович Куролесов”, идиллии – “Добрый день моего дедушки”. Каждый раз С.Т. Аксаков использовал ту художественную модель, которая наиболее соответствовала содержанию отрывков» [282]. Відгомони, елементи, «пам'ять» цих жанрів, на нашу думку, певною мірою властиві усім творам, написаним у формі «сімейної хроніки». В усякому разі, «початок» життя родини, зображення життя предків зазвичай містить казкові, а ранніх років головного героя – ідилічні елементи, особливо у хронотопі. Інша дослідниця, Н. Ніколаєва, зазначає, що своєрідність «Семейной хроники» «определяется соединением начал документальной и художественной прозы» [283, с. 7]. На її думку, це «сложное художественное образование, в повествовательной структуре которого соединяются элементы разных жанровых традиций и форм художественного письма» [283, с. 8]. Але так чи інакше, саме цей твір вважається першим зразком, жанровою моделлю для більшості «хронік», створених у російській літературі упродовж більше, ніж століття.

Є. Нікольський, який узагальнив деякі питання історії і теорії цього жанрового різновиду роману, справедливо говорить про її плідний розвиток у західноєвропейських і слов'янських літературах. «Романы и длинные повествования о бытии и смене поколений воистину украшают каждую национальную литературу. Их объединяют такие общие особенности, как схожесть судеб, развитие конфликтных ситуаций, преемственность и

обновление бытовых традиций и прочее» [286, с. 52 – 53]. Він називає більшість творів цього жанру, у тому числі, і в українській літературі.

До переліку родинних хронік ним зараховані твори М. Салтикова-Щедріна і Вс. Соловйова, Б. Маркевича, Євгенії Тур, О. Писемського, К. Леонтьєва («Подлипки»), О. Герцена («Кто виноват?», «Записки одного молодого человека»), романи І. Гончарова, І. Тургенева, А. Панаєвої («Семейство Тальниковых»), Д. Григоровича («Переселенцы»), Б. Зайцева («Путешествие Глеба»), І. Буніна («Суходол»), Д. Мамина-Сибіряка «Приваловские миллионы», І. Рукавишнікова «Проклятый род», О. Горького «Дело Артамоновых» [286, с. 53, 54] та багато ін. Очевидно, що включення до цього переліку певних творів не може не викликати сумнівів. У той же час, можна погодитися з дослідником, що «через ряд епізодів із життя одного человека или же через биографию не всегда возможно отобразить полную картину социально-культурных и политических изменений в жизни общества. <...> Каждая семейная история рассматривается здесь с точки зрения кардинальной проблемы века – противоречий буржуазной цивилизации, охватывающей все уровни личного и социально-экономического бытия. Реально-историческое время и время индивидуально-психологическое в этих романах неразрывны, более того – объективный ход истории подчиняет и вбирает в себя представления и ощущения персонажей. Эта форма повествования сохраняет черты традиционности, восходящей к семейной хронике XIX в., и одновременно под влиянием развивающихся буржуазных социально-экономических отношений вносит свои коррективы в структуру текста» [286, с. 54]. Стійкими рисами різновиду жанру є лінійна хронікальність; тематика, пов'язана з проблемами родини, розглянутими на соціально-історичному тлі; зображення декількох поколінь однієї сім'ї, що як правило, роз'єднується, руйнується до кінця оповіді; значний обсяг тексту.

Восьмитомний роман Г. Гребенщикова відповідає цим критеріям. У ньому оповідь починається з покоління батьків, причому Фірс Чураєв згадує

і про своїх дідів-прадідів, досвід яких включається у життя старообрядницької родини і змальований у народнопоетичному дусі, охоплює долі синів і онуків, показаних у тісному зв'язку з подіями дійсності. У творі виносяться проблеми сім'ї, осмисленої як частини суспільства, що під впливом драматичних, часом епохальних подій втрачає свою колишню міцність і цілісність. У той же час, традиції родинного роману-хроніки тут поєднуються з різними елементами прози кінця століття і рубежу віків, у романі відчутні спроби філософського осмислення часу, що переносяться до широких авторських відступів або вставних епізодів. Сам письменник, як нам видається, усвідомлював і рівень свого таланту, і місце власної творчості в літературі, коли писав, що в його романах «все образы любви и скорби создавались здесь с единственной думой – воплотить духовные искания современника, участника великих событий и как можно проще и правдивее преломить их в чутких душах подрастающего поколения» [цит. по: 425, с. 18]. Можна погодитися з автором: дійсно, простіше, що ж до історичної «правди», то, як показує досвід белетристики, створеної в еміграції, уявлення про неї були вельми різноманітними.

У першому томі, який, за загальним визнанням критиків, є кращим в усьому творі, досягнуте оригінальне поєднання точок зору, що дозволяє створити об'ємний образ дореволюційної Росії і висновкувати щодо ціннісного контексту, в якому автор осмислює її минуле. У праці «Поэтика композиции» Б. Успенський обґрунтовував продуктивність такого підходу до вивчення твору і, у тому числі, такого його рівня, «на котором может проявиться различие авторских позиций (точек зрения), – уровень, который условно можно обозначить как идеологический или оценочный, поднимая под "оценкой" общую систему идейного мировоззрения» [406, с. 22]. Учений зазначає, що при такому погляді на твір стає можливим визначити те, «с какой точки зрения (в смысле композиционном) автор в произведении оценивает и идеологически воспринимает изображаемый им мир. В принципе это может быть точка зрения самого автора, явно или неявно

представленная в произведении, точка зрения рассказчика, не совпадающего с автором, точка зрения какого-либо из действующих лиц, и т.п.» [406, с. 22]. Такий інструмент, як виявлення специфіки точки зору, на наш погляд, разом з іншими підходами дає можливість виявити певні особливості белетристичної прози Г. Гребенщикова.

Так, для нас важливо визначити, яку модель світу формує у своєму романі письменник. Оповідь у першому томі починається зі сцени сплаву плотів у віддаленому алтайському селі на околиці Росії. Оповідач змальовує велике господарство Чураєвих, у яких у дворі «три дома, один другого менше, один другого старше. Сразу видать, в какие времена построен, какой какую бережет бывальщину». Останнє речення, звичайно, є перемиканням на точку зору персонажа – Фірса Чураєва, яка знову змінюється оцінкою оповідача: «Самый большой, сосновый, в два этажа, с расписными окнами, с железной крышей, с раскрашенными хитрой вырезью воротами выстроен недавно, лет семь тому. Внизу в нем лавка и склады для товаров; вверху все шесть комнат пустуют, в них никто еще не живет» [116, с. 6].

Простір навколо маєтка також зображено з точки зору оповідача: «Из дома видны: пашни, пасеки, маральник, а с пашни, из пасеки и из маральника, как на ладошке, – дом и вся деревня» [116, с. 8 – 9], що змінюється точкою зору старшого Чураєва: «И не чувствует ни угрызения совести, ни страха перед Богом: все добыто трудом, все дано Богом, землей, водой и солнышком. <...> И сладостно и горестно Чураеву пересматривать прошедшее столетие. Как давно прочитанную и любимую книгу, полную скорбных страниц и тихих радостей, перелистывает он минувшие года, и крепнет душа его, в сталь отливается его вера, в уединенную, нелицемерную молитву – его думы» [116, с. 11]. Світ, що оточує його, старий Фірс бачив прекрасним і зрозуміло влаштованим за Божим задумом. Цінність йому надавало те, що сюди бігли його предки, щоб зберегти віру своїх батьків. Точка зору оповідача тут постійно змінюється точкою зору персонажа, що

дає можливість створити барвисте зображення глухого куточка Росії і визначити ідеологічну позицію автора: в старообрядницькому середовищі збереглися справжні духовні цінності народу.

Як і в романі Г. Гребещикова, у «Гардениных» А. Ертеля також створюється хронотоп «ідилії», в якій зберігається народна моральність і любов до усього суцього. Йому також властиві ізоляція (російська глибинка), незайманість природи, гармонія між світом природним і людським. Окрім того, А. Ертель навмисно протиставляє столичний світ Гарденіних життю у віддаленій провінційній садибі. Його маркером, зокрема, є відмова Єфрема оселитися в аристократичному будинку. А. Ертель більше вдало й різноманітно, ніж Г. Гребенчиков досягає майстерної індивідуалізації їхньої мови, про що писав у передмові до його роману Л. Толстой: «Место в Гарденине было живописное и привольное, хотя и не такое командующее, как барские усадьбы на берегах Дона, Воронежа, Битюка и других тамошних рек, – говорит повествователь. – Те усадьбы сидят на местах холмистых, крутых, видны за много верст, точно они с гордостью озираются на смиренные села и деревни, распростерты у их подножия, на кроткие и покорные равнины, уходящие вдаль... Гарденино же забралось в самую степную глушь и притаилось там без излишней высокомерности и без особенно вызывающей красоты» [460, с. 59].

Оповідач із любов'ю змальовує річечку, як живу істоту: «она текла себе узенькою, полоской, скромно пряталась в камышах, исчезала в зарослях тальника и осинника, скоплялась в неподвижные плесы, где было поглубже и поспокойнее. Пустынно было на ее берегах, поросших мелкою и мягкой травкой, конским щавелем и одуванчиками. Ничего живого и постороннего» [460, с. 60]. Звернімо увагу, що в романі А. Ертеля, як і в «Чураевых», ідилія руйнується упродовж оповіді: соціальні, моральні і навіть політичні протиріччя підривають традиційний сімейний устрій зсередини. В А. Ертеля він змінюється новим капіталістичним способом ведення господарювання, який сприймається оповідачем, як благо. У Г.

Гребенщикова спроби зберегти колишній устрій підриваються шуканнями молодого покоління, революціями, Першою світовою війною, про які оповідач жалкує.

Говорячи про своєрідність роману Г. Гребенщикова, не можна не згадати роман Є. Чирікова «Отчий дом. Семейная хроника» [446], написаний одночасно з четвертим і п'ятим томами «Чураевых» і типологічно схожий із ними. Як відомо, Євген Миколайович Чиріков (1864 – 1932) був письменником-реалістом, що свого часу входив до групи «знаньєвців», але революцію не сприйняв і через Крим, Константинополь перебрався до Праги. У еміграції він написав декілька творів, серед яких, – повість «Опустошенная душа» (1921) і роман «Зверь из бездны» (1926). Обидва твори Г. Струве вважав невдалими, художньо слабкими й непереколивими. Романами, надрукованими у «Современных записках», він також відмовляв в «особенных литературных качествах» [387, с. 93]. Роман «Отчий дом» Г. Струве взагалі обійшов увагою. Між тим, він є досить вдалим і правдивим досвідом осмислення історії родини в переломні роки російської історії, але письменником спочатку був обраний критичний дискурс.

Якщо А. Ертель і Г. Гребенщиков протиставляють столичне життя селянському устрою, убачають ідеал у вільній праці й народній моральності, то Є. Чиріков виражає крайній песимізм, оглядаючи життя і аристократії, і інтелігенції, і народу. От як, наприклад, оповідач характеризує семантику назви провінційного маєтку Кудишевих: «...не всегда имение это называлось Никудышевкой. По объяснению самих владельцев в стародавние времена все было честь честью: имени носило имя "господ" и называлось, как оно и следовало по старым дворянским традициям, "Кудышевым"... Никакой Никудышевки не было, а было село Кудышево. Потом это село сгорело дотла, а крепостные были расселены по другим деревням богатых помещиков. При освобождении крестьян часть мужиков-мечтателей не пожелала платить выкупных платежей за землю и села на маленькие дарственные наделы, твердо надеясь, что вся барская земля

вскорости отойдет к народу без всяких выплат» [446, с. 39]. Оскільки отримані мужиками наділи були невеликі й непридатні до господарювання, «выселенцы и прозвали свою деревеньку “Никудышевкой”. Потом и самое имение превратили Кудышева в Никудышевку, а владельцев окрестили “никудышенскими господами”... Если вы спросите местного мужика: почему – Никудышевка? – он вам ответит, ухмыльнувшись в бороду: – Господа никудышные... Ну, стало быть, и вышла Никудышевка!» [446, с. 45].

Як і в двох інших романах-«хроніках», Є. Чиріков об'єднує сьогодення з минулим, робить значні екскурси в минуле Кудишевих, у якому були славні часи, однак вони також не є ідилічною бувальщиною. Предок сімейства, вельможа Катеринівських часів князь Кудишев, іронічно розповідає оповідач, зробив у своєму маєтку «Петергофський палац», але під час інсценування сцени гріхопадіння з Біблії помер прямо на сцені. «Крепостную девку, исполнявшую роль Евы, заподозрили в отравлении барина и загоняли судебной волокитой: утопилась в “пруду с лебедями”» [446, с. 59]. Якщо у Г. Гребенщикова минуле є опорою для нових поколінь Чураєвих, в ньому вони вбачають релігійну основу свого життя, прагнучи захистити її від посягань, то у Є. Чирікова майбутнє сім'ї Кудишевих (“куди”) зумовлене безглуздим минулим і порожнім сьогоденням (“нікуди”).

Як і в романі Г. Гребенщикова, у А. Ертеля краса природи змальовується разом із красою народного життя, людським творенням. «На левой стороне – “красный двор”, на правой, через плотину, – “экономия”. “Красный двор” совсем походил на городок. С трех сторон тянулись огромные конюшни – заводская, рысистая, полукровная, маточная, холостая, каретная, рабочая, два жеребятника, манеж, каретный сарай; потом – кладовые, ледники, кухни, прачечная и бывшая ткацкая, <...> Весь двор был обнесен каменной узорчатой оградой. Да и вообще все на “красном дворе” было каменное, выбеленное и покрытое железом. Рядом с двором через широкую дорогу тянулись опять-таки каменные, но уже с

тесовою и камышовою крышей флигеля для служащих. Тут были: застольная, контора, шорня, мастерская, тут жили наездники, кучера, семейные конюхи, ключники, кузнецы, шорник, колесник, повар Лукич, лакей Степан, конторщик Агей Данилыч, конюший Капитон Аверьяныч и, наконец, в особом домике сам “управитель” Мартин Лукьяныч Рахманный» [460, с. 136]. Міцність маєтку створюють і підтримують мужики.

Є. Чиріков убачає сліди минулого іншими: «...сохранились от вельможных затей лишь смутные воспоминания в виде позеленевших развалин, въевшихся в землю каменных плит и фундаментов, заросших камышом и осокою, населенных лягушками прудов, провалившихся ям, источенных временем обломков статуй... От бывшего дворца уцелело лишь одно крыло, послужившее потом основанием к возведению нового барского дома, дважды горевшего и возобновлявшегося все в более и более скромных размерах. Огромная вотчина давно распалась, растаяла и продолжала таять, особенно после падения крепостного права. Кудышево превратилось в Никудышевку...» [460, с. 142].

Руйнування сімейної садиби оповідач пов'язує зі занепадом саме дворянського роду, який «давно уже потерял свое княжеское достоинство, и прежнее родовитое дворянское гнездо губернские власти с конца 70-х годов прошлого столетия уже начали в тайных разговорах своих называть не иначе, как “гнездом крамолы и революции”...» [460, с. 156]. Те, що для Є. Чирікова є згубним, оскільки призвело до революції і громадянської війни, для А. Ертеля у зв'язку з епохою, коли писалися «Гарденины», є бажаним: один із його героїв стає ідейним революціонером, і симпатії оповідача на його боці.

Г. Гребенчиков не мав дарування, рівного таланту А. Ертеля, тому багато аспектів його багатотомного твору програють у порівнянні з «Гардениными». Так, з третього розділу точка зору оповідача стає переважаючою, у чому нам убачається як переваги цього тексту, так і його безперечні слабкості. Там, де переважає описовість і письменник говорить

про те, що добре знає, ця особливість роману робить його цікавим і таким, що запам'ятовується. Він змальовує міцне господарство, доглянуті угіддя, колективну сімейну працю, що є запорукою благополуччя Чураєвих. Але авторові погано вдається психологізм, йому складно індивідуалізувати не лише мову, але й почуття його героїв. Майже первісне, міфологічне відчуття простору, яке створене у першому томі, вступає у протиріччя з точкою зору оповідача, який розповідає про подорож героя з Алтаю до Москви.

Спочатку він відмічає споконвічність такого незайманого цивілізацією образу мислення: «Рокот порогов и шепот леса на горах как будто говорили тоже сказку, только свою, особую и тайную, которую так хочется услышать и понять» [116, с. 32]. Вікул – носій тієї давньої свідомості, в якій світ обмежений межами рідної Чураєвки з мисливськими угіддями, що оточують її. Тому він «глядел назад, стараясь уловить хоть тонкую полоску родных далеких гор, но там лежала только степь, гладкая, закутанная в дымку и необозримая. Родимых гор, таких могучих и богатых и святых, как бы и не было совсем на Божьем свете. Пространство поглотило их, и целый край, казавшийся огромным и непроходимым, сгинул, потерялся за равнинами, как малое бревнышко на большой реке» [116, с. 49]. У описі подорожі персонажа переважає саме точка зору оповідача. Внаслідок цього опис простору поза глухим старообрядницьким селом подано з позиції її мешканця. Інакше кажучи, образ іншої Росії, оцінка її історичного минулого й сьогодення зумовлені уявленнями про святість того краю, в якому живе старший Чураєв. Відправною точкою для оцінки російського життя є його система цінностей, що збігається з переконаннями оповідача. Так, він детально описує іншу Росію, в якій багато незвіданого для Вікула: «Все шире и щедрей развевывалась даль и уже не пугала, а удивляла Викула и вызывала в нем восторженную думу, похожую на сказку и молитву: “Господи, помилуй! Вот дак царство! Вот дак государство!”». Уривок завершується висновком усезнаючого оповідача: «Но это царство, как и в сказке, было еще присказкой, все царство впереди» [116, с. 52].

Точка зору оповідача дає можливість передати й глибоке потрясіння, яке в персонажа викликала багатоголоса Москва: «Ворота и заборы, двери и окна, так же как и на Тверской, так же, как и во всей Москве кричали своими жирными словами об обоях и муке, красках и лаках, о мясе и булках, и о прочей обжорной всякой всячине. Где, как нарочно, хлебом и крупами, казалось, торговали Перлов и Хлебниковы, Зерновы и Казачевы, мясом – Быковы и Коровины, мехами – Лисицыны и Волковы, а всякой мелочью какие-нибудь Расторгуевы и Небогатовы. Где парикмахер и аптека, зубной врач и акушерка навязывали себя на каждом шагу всем и каждому, и где, опять-таки настойчивее и зазывистее всех, лезло в глаза это огромное и наглое слово: “Трактир” – Викул в первый раз за всю дорогу то вокзала произнес с отчаянием и изумлением: – Ну, и Москва-а! Вот так Москва!» [116, с. 56].

Звернімо увагу на особливості цього опису – він поза сумнівом створений із точки зору оповідача: герой, що вперше приїхав до міста, не може використати, наприклад, найменувань торгових прізвищ йому, звичайно, невідомих. Завдяки цьому оцінки опиняються у позиції протиставлення. Пошуки Вікулом правди в історичному минулому Москви, відтворені з точки зору оповідача, зіткнення оцінок Вікула і Василя, Вікула і Наді, Наді і Василя, створені за допомогою їхньої комбінації, дозволяють виявити згубність втрати одвічної системи цінностей, розчинення її в меркантильній метушні і столичній аморальності. Свідчать вони і про два різні шляхи, якими йдуть брати Чураєви.

Оцінка автора-оповідача наявна і в описі внутрішніх переживань Василя: «И вот картина за картиной, одна другой мрачнее, вставала перед ним, нагромождались в рыхлую, высокую и непреодолимую стену, через которую Василий никак не мог пройти и всякий раз попадал между двух огней, одинаково опасных: между русской азиатчиной и ложно понимаемой и растлевающей, плохо воспринятой от Запада цивилизацией. Ему одинаково были противны и бестолковая, пискливая, с трещинами языка и

французскими вафлями, с зелененькими чертиками Верба, и дурацкие похождения кинематографического Макса, опрокидывающего на себя и на прохожих помой и тем самым доставляющего большое удовольствие русским зрителям. Когда он думал о Киеве, о Новгороде, о Варшаве, о Кавказе, об Украине, об Искере, покоренных и поглощенных Москвой, он видел, что у тех были своя история, свои герои, эпос, красота. Что же было у Москвы, кроме пожаров, казней, измен и провокаций?» [116, с. 84]. Точки зору автора-оповідача й персонажа перегукуються: ідеологічна позиція Василя виражена через характерні прикметники: «нерозумна, писклява», «безглузді». Питання, над якими він страждав, є певним відгомоном роздумів старого Чураєва про божу істину, про російську правду. Між тим, образів мислення Вікула навряд чи притаманні такі узагальнення, як пошук шляхів «між російською Азією і цивілізацією», що неправдиво розуміється, і розтліваючою, погано сприйнятою від Заходу цивілізацією, які виказують на точку зору автора-оповідача.

Росія бачиться йому з Чураєвки як величезні простори, багаті надра, працелюбний народ і стара віра, що складають її основні цінності, в їхньому збереженні – запорука її майбутнього. Руйнування споконвічного устрою є свого роду алегорією краху самої Росії. Розпочавшись із неправдиво зрозумілих ідей, що прийшли із Заходу, витіснивши віру батьків, процес розпаду нестримно захопив величезну країну, що неухильно втрачала свою минулу могутність. Її мешканці втратили минулу мужність і цілісність, розгубилися і розбрелися, залишивши батьківщину на знеславлення. Звичайно, образ Росії у Г. Гребенщикова ідеалізований, генетично пов'язаний із переказом про стародавнє величне місто, в основі якого лежить громада і «двоперстна» віра. Авторіві не вдається до кінця роману витримати такий погляд на історичне минуле. До його твору включаються усе нові й нові теми, які підказувала сама дійсність, і впоратися з їх художнім освоєнням він міг не завжди; змінюється і функція головного героя : він стає героєм-оглядачем.

Примітно, що пошуки нової релігії, виражені, правда, зовсім інакше, зображені і в романі Є. Чирікова. У «Чураєвих» вони зумовлені старою вірою батьків, яка спрямувала шукання поза офіційною православною церквою, і її сполученням з іншими духовними шуканнями: не випадково дослідники говорять про значний вплив на автора вчення М. Реріха. У «Отчем доме» Є. Чирікова релігійні пошуки пов'язані з інтелігентським народництвом, «дух» якого «спочив» над трьома братами Кудишевими: «все трое принадлежали к секте искателей “Царства Божьего” на земле, но в путях и средствах они совершенно расходились друг с другом...» [446, с. 216]. Оповідач, точка зору якого тут також переважає, з висоти власного знання оцінює ці шукання, які призвели, у кінцевому рахунку, до краху Росії.

Так, наприклад, Павло Миколайович, благополучно одружившись, зійшов «с путей революционного народничества с его бунтарством в море народной темноты и невежества, партийная занавесочка спала с глаз его, <...> отвергал путь террора и немедленных переворотов не как моралист, а исключительно – по его собственному выражению – как член партии здравого смысла и логики. <...> На первых порах он частенько-таки оглядывался, ибо душа его не сразу пришла в то гармоническое состояние, которое дается уверенностью в самом себе и в своей работе. Где-то в глубине его интеллигентского существа еще долго не умирал “кающийся дворянин” с его “критически мыслящей” личностью и с “долгом перед народом”» [446, с. 218]. Інакше кажучи, опинившись у благополучному, привілейованому стані заможного дворянина, він прагнув забути революційне бунтарство юності, іноді відчуваючи розкаяння совісті за відмову від колишніх інтелігентських ідеалів. Два його молодших брати відкидали ліберальні погляди Павла: «...они оба находили, что эта дорога ведет не в “Царствие Божие” на земле, а в царство торжествующего на земле зла и насилия, не в царство “братства, равенства и свободы”, а к закреплению рабства капиталистического. Оба брата начисто отвергали

всякую действительность современного государства...» [446, с. 220], а лібералізм зіставляли з півфунтом ковбаси, на яку ліберали були готові проміняти «Царство Боже». Зрозуміло, що у Є. Чирікова йдеться не про релігійні шукання, як у Г. Гребенщикова, а про пошуки соціальні, але такі, що набули форми ревної віри.

Проте абстрактність подібних шукань виявляється очевидною: «...не только у всех трех пути в Царствие Божие – различные, но и самое Царство-то представляется каждому по-своему. Для Дмитрия дорога лежит через всемирную революцию и Царство Божие – в социализме; для Григория – Царство Божие – внутри нас самих, а потому мы придем в него лишь тогда, когда единственным законом на земле будет Христово Евангелие, а формой человеческого общежития – христианский коммунизм; Павел Николаевич под Царством Божиим на земле понимает некоторую мнимую величину, а именно – такое совершенное государство, в котором интересы личности находятся в полной гармонии с интересами государства, а так как по несовершенству человеческой природы такая гармония невозможна, то нам остается вечное стремление приближаться к этому идеалу ...» [446, с. 225]. Незважаючи на різні погляди на майбутній устрій, усі вони є безперспективними і згубними для Росії: оповідач іронічно судить про це з висоти свого історичного знання.

Одним із продуктивних белетристичних прийомів, як відомо, є створення героя-мандрівника. «Чем мобильнее и активнее романный герой, – справедливо зазначав І. Гурвич, – тем больше у него возможностей пройти по кругам жизни, тем естественнее возложить на него миссию наблюдателя, обзревателя. Для этой миссии особенно подходит человек странствующий – сначала им был неумный бродяга, позже путешественник, еще позже эстафету примет ходатай по личным или служебным делам» [128, с. 40]. Саме таким героєм робить Г. Гребенщиков Василя в другій половині твору. Якщо в першому томі долі двох братів Чураєвих розгортаються паралельно, то з другого роману центральним героєм стає Василь, шукач універсальної

релігії. Про це побіжно свідчать, зокрема, епіграфи до томів і авторські передмови. Саме вони, на наш погляд, підкреслюють невинуваті «претензії» (Г. Струве) автора на «високу» прозу.

Тільки у першому томі епопеї немає епіграфа. Другому, «Спуск у долину», подано два епіграфи – «...И это пройдет» і «Блажен человек, которого сила в Тебе / и у которого в сердце шествие к Храму». Щодо першого епіграфа автор повідомляє, що він узятий «з стародавніх арабських написів», хоча, як відомо, цей вислів виходить до Талмуда, де сказано, що напис був нанесений на перстень легендарного царя Соломона. Другий є цитатою з Псалмів (83; 6). Обидва епіграфи задають основну тему оповіді: Василь, який отримав прізвисько «богослов», подорожує Середньою Азією, де раптом відчуває потребу повернутися додому, до Алтаю. Зустрівшись із дружиною Надією і дітьми, він вирішує залишитися на землі своїх предків і випробувати себе селянською працею. Його заняття нагадує народницькі «ходіння в народ». Перший епіграф повторюється в усіх романах епопеї, проте кожного разу займає різне місце – ставиться на перше місце або розміщується після інших епіграфів.

Починаючи з третього тому, письменник (видавництво) поміщають, окрім епіграфів, передмови, в яких повідомляються причини затримок роботи над епопеєю або обґрунтовується ідея, покладена в основу нового тому. Так, у передмові до третього тому видавництво повідомляло, що «“Веления Земли”, как и предыдущие два тома, являются вполне самостоятельной, законченной книгой». Тут же говориться про те, як третій том пов'язаний із першими двома: «Если в первом томе изображена в виде деревни Чураевки, с ее яркими бытовыми фигурами, суеверием и верой, со страстями и любовью, старая патриархальная Россия; если во втором томе эпически рассказано о конце семилетних поисков всечеловеческого блага Василием Чураевым, который спустился с высот своих парений в долину подвига и искуплений, то в третьем томе автор дает широкую и многообразную картину жизни его героев на земле как “на великой,

неоглядной русской пашне”» [118, с. 4]. Передмову завершує пишномовне повідомлення про те, що «даже подвиги земные не достаточны для воцарения всепрощающего мира на земле, и потому герои Эпопеи, а вместе с ними и Россия в этом III томе вступают в огненное испытание мировой войны» [118, с. 4]. Насправді, уявлення видавництва про основний зміст другого тому розходяться з тим, про що він написаний.

Авторові не цілком вдається показати пошуки Василем «уселюдського блага» – вони так і залишаються декларацією. Герой є членом археологічної експедиції, маршрут якої несподівано повертає тому, що він відчув бажання возз'єднатися з родиною. Але в центрі цієї частини роману знаходиться багаторазово апробований у класичній літературі мотив зустрічі «культурної» людини з «дикункою» – дівчиною, яка виросла далеко від цивілізації. «Гуте двадцать первый год, а в прошлом у нее уже большая драма, – сообщает повествователь. – В трех словах ее роман таков: мачеха настояла взять ее из пятого класса гимназии и выдать замуж, когда ей было всего только шестнадцать лет. Муж, служивший в Манчжурии на китайском сахарном заводе, был плох только тем, что невлюбился Гуте, и она, еще в гимназическом платье, начала от него бегать и добежала до той самой настоящей, всесокрушающей влюбленности, ради которой бросила свой стыд и мужа и убежала к своему любовнику. Тот не сумел ее ни устроить, ни защитить, а мачеха настигла их и для пущего страха обличила в краже дамского белья и платья у ее же собственного, Гутиного мужа. И вот за то, что Гутю начали таскать по участкам и судам, она возненавидела и мужа, и мачеху, и даже отца. Жизнь была бы нестерпимой, если бы мужа не взяли в солдаты. Но мачеха взяла ее под бессрочный домашний арест, а отец, получивший место на хорошее двойное жалование в Монголии, увез ее сюда, в эту широкую, бесстенную и бездорожную тюрьму-пустыню» [118, с. 59].

Полюбивши Гутю, Василь бореться зі своїм почуттям, біжить від нього, але проносить його крізь усе життя. У останній частині епопеї Гутя

знаходить його у військовому лазареті, коли виявляється, що вона вважає його чи не святим. Оскільки душевні поривання персонажів Г. Гребенчиковим прописуються недостатньо зрозуміло і подаються в нарисовій перспективі, взаємне почуття дівчини у відповідь, спроби знайти Василя у вихорі світової війни є недостатньо мотивованими.

Шукання героєм свого Бога представлені декларативно і пафосно. Воно присутнє як в самій оповіді, так і у вставних епізодах. Так, один із них уведений до початку третього тому епопеї і є вступом оповідача, в якому стилізується приповідний лад письма: «Стоят скалы, вечные молчуны-мыслители. Стоят и смотрят с высоты на даль земную, и слушают вой ветров, разбивающих о скалы крылья, и дают пристанище орлам, когда орлы терзают своих жертв – добычу. А были скалы недрами и в темноте тысячелетий никогда не знали света. И были скалы пламенем и плавилы железо, сталь и серебро. Чеканили хрусталь алмазов. И были скалы солнцем светящим и согревающим... И стали скалы камнем убивающим, холодным. Но будет время, будет, когда скалы станут горной россыпью, дресвой бесплодной. Будет время, когда станут скалы и песком сыпучим. Поднимутся столбом бродячим и, подгоняемые мстительными жгучими кнутами ветров, пойдут в пустыню, в рассеяние бесследное» [118, с. 23]. Цей вступ покликаний метафорично упередити духовні шукання героя на новому етапі його розвитку.

Як і в першому томі, оповідач багатослівно і пишномовно змальовує його думки й почуття. Так, Василь замерзає на перевалі. Автор-оповідач співвідносить його повільне згасання з тим, що «глубоко внутри, там, в неподвижных тайниках, охраняемая обоюдоострым мечом боли, дремала неземная сила, давнишняя и мускулистая, со скептически поджатыми губами и неуязвимою, ничем непобедимою улыбкою. И эта сила, помимо Василя, слушала голос бури и по-своему читала музыку ее струн. Она свидетельствовала, что это гудит в своем полете планета Земля, и этот Кем-то предопределенный полет ее есть только способ извлечения этого звука,

ибо есть какой-то величайший непостижимый Музыкант, который пустил по бездне мироздания тысячи планет, различных по величине и форме, и тысячи различных звуков сливаются в непередаваемую музыку, и эту музыку Кто-то слушает в бесконечности времен» [118, с. 25].

Знаходячись між життям і смертю, Василь уявляв собі «внеземной божественный концерт, которым управлял старый Иегова. Над невообразимой какофонией разнородных и бесчисленных религиозных культов доминируют четыре основных враждующих между собой мотива. На тесно населенном Западе мощными строгими созвучиями возносится молитва воинствующего Католичества о справедливом распределении земных благ и о приспособлении человеческого разума к унижительным земным законам» [118, с. 27]. Так само Василь у своїй уяві бачив і циліндри буддизму, що крутяться, наївність ісламу, очікування месії євреями і роль православ'я, коли «особенно закованная в холода Россия в вечной борьбе своей со стихиями природы волей и неволей должна всегда молиться за врагов и супостатов!» [118, с. 28]. Такі досить поширені міркування поступово виявляються певною мірою самоціллю, а доля героя-оглядача – ілюстрацією до них.

До наступного тому також подані епіграфи: «И это пройдет» знову розміщено на початку, потім – фрагмент Євангелія від Матфея («И тогда восплачутся все племена земные; ...И соберут избранных Его от четырех ветров»). У цьому романі йдеться про початок Першої світової війни, показаний у провінційній перспективі: мобілізація на околицях імперії, повсюдне пияцтво мобілізованих, плутанина, випадкові зустрічі й розлучення. Для зображення картини мирного життя, несподівано обірваних війною, автор використовує більш різноманітні засоби. Так, оповідь починається з поїздки Гути до Криму, її зустрічей із представниками різних соціальних шарів, курортний настрій яких порушує звістка про вбивство в Сербії.

Паралельно розвивається сюжетна лінія, пов'язана з життям родини Василя, до якої страшна звістка також уносить тривожну ноту. На Алтаї «тархтели легкие дрожки – парами и в одиночку. Дребезжали старые изъезженные тарантасы – тройками и четверками по грязным луговым дорогам. В стороны от тракторов всякий час скакали всюду нарочные на оседланных и неоседланных конях. Старый зипун, истертый половик, истрепанное пестренькое одеяло – все, что попадется, заменяло подседельники и седла. Лишь бы поскорее пасть на лошадь и разнести все дальше, разнести все шире все одну и ту же весть, сеющую молчаливое недоуменье: – Война, братцы!.. Война объявлена» [119, с. 49]. Авторів вдається досить точно передати настрої початку війни, використовується при цьому плідний белетристичний прийом – монтаж, завдяки якому окремі сцени, не завжди детально прописані, примикають один до одного впритул, але створюють відчуття об'ємної картини.

Г. Гребенщиков розумів, що події Першої світової війни, зображені ним, можуть не бути історично достовірними. Як учасник війни, він мав можливість спиратися на власні враження, проте допускав, що «те же факты могли быть удержаны в памяти разными участниками войны совершенно по-разному. Для большей убедительности автор обращался к документальным источникам, к трудам многих свидетелей событий, а также к видным военным авторитетам, участникам войны, и получил или одобрение написанного или же некоторые поправки» [119, с. 5]. У той же час, очевидно, що документальна складова його тексту витіснялась прагненням показати тяжкі шукання духовної істини, тому автор утримує увагу на долі Василя. Інші сюжетні лінії, пов'язані з життям Надійки, їхніх дітей, онуків, Вікула, інших членів родини, які розвиваються паралельно, прописані менш виразно, невмотивовано обриваються, і автор-оповідач повертається до подій, пов'язаних із ними, переказуючи те, що не вдалося завершити в ході оповіді. Це в цілому є властивим для белетристичної прози.

Рефлексії автора із цього приводу винесені в передмови до томів роману. Так, наприклад, він зізнається, що тимчасова дистанція між подіями, змальованими в романі, і часом його створення, ускладнює його просування: «...не легко мне было после тридцати лет разлуки с родиной мысленно переключаться из атомного века Американской цивилизации в архаический быт далекого Алтая и, в компании с последними в чураевском роду, спускаться с гор в прозаические равнины, уже охваченные ветрами революции семнадцатого года. Но тут благосклонный читатель имеет возможность уже сам судить, насколько верно служит мне моя память и владею ли я силою литературного воображения» [122, с. 3]. Вірність історичній правді, як вже зазначалося, має в романі Г. Гребенщикова специфічний характер: події в родині Чураєвих розгортаються на тлі драматичних подій початку ХХ ст., але вони все-таки іноді лише намічені, окреслені, показані крізь призму сприйняття людини приватної, залученої до них мимохить, і не отримують детального осмислення.

Останній том «Чураевых» не був завершений. Йому передують три епіграфи – з Еклезіаста, із «Слова о полку Ігоревім» і знову з притч Соломона. Початок тексту нагадує деякі вставні елементи попередніх томів, виконані у приповідковому стилі. «Невидимый, Великий Дирижер, только что взял в свою десницу магическую палочку, все сразу приняло торжественный вид готовности к участию в нерукотворном оркестре. Конечно, главный запевало – вольный ветер. Он все приводит в движение, и сам поет сразу многими голосами, шелестит прошлогодними сухими травами, ласкает мимоходом, свежие зеленые ростки нераспустившихся цветов в полях и на лугах. И на земле, и в небесах – сам хозяин: тут он перебирает бесчисленные ключи к недрам и корням растительного царства, а там сгоняет или разгоняет и приводит в неведомой на земле порядок облака, и голос его – голос вечного странника и всесветного гонца и вестника. Он в концерте – первый музыкант. Ну, а затем, воды, падающие из

туч, журчащие с гор, из тающего снега и разливающихся из рек и ручейков в шумное половодье» [122, с. 5].

Рукописний фінал, що залишився в уривках – «Но есть на русском языке два произносимых весною слова, которыми так просто и так глубоко, так величественно и светло все объясняется: Христос Воскресе!» – свідчить про те, що восьмий том міг бути пов'язаний з оновлюючим рухом часу, з набуттям героями спокою й умиротворення. Але судити про це можна тільки ймовірно. Відзначимо також, що спочатку у творі передбачалося дванадцять томів, так що задум автора повинен був, мабуть, включати продовження оповіді про нові покоління родини Чураєвих.

До роману Є. Чирікова також подано епіграф – з Євангелія від Луки. Сенс біблейських слів абсолютно прозорий і виражає уявлення про позицію автора-оповідача: «... Сказал им: может ли слепой водить слепого? Не оба ли упадут в яму?» (6; 39). Шляхи героїв, змальовані в «Отчем доме», показані як згубні, такі, що призвели до краху Росії.

Своєрідність роману Г. Гребенщикова полягає в оригінальному використанні автором досягнень попередньої літератури, передусім, літератури, що називається нами класикою. Деякі аспекти сімейного роману-«хроніки» поєднуються з елементами роману історичного, філософського, введенням мотивів сучасної йому літератури Срібного століття, народницьких пошуків, духовних шукань М. Реріха та ін. Як у багатьох історичних творах, до центру його твору поступово висувається герой-оглядач, крізь призму сприйняття якого зображені масштабні катаклізми. Катастрофічність подій дійсності, пошуки відповідей на актуальні питання буття відтісняють «думку родинну», заміщуючи її «думкою» релігійною.

Руйнування ідилії алтайської Чураєвки відбувалося під впливом опору старообрядців офіційній релігії Російської імперії, але набагато руйнівнішими для родини виявилися розумові шукання Василя, який уніс розбрат між її членами. Його мандри в пошуках універсальної релігії

повернули його до сімейних основ, проте він так і не зміг зібрати своїх родичів до однієї спільності: старі померли, Вікул перебував на каторзі, до скиту прийшли нові люди, а його власна родина була змушена пройти випробування на міцність через духовну теорію, що нагадує народницьке «ходіння в народ», а потім – світової війни і революції. Проблематика роману Г. Гребенщикова нагадує родинну хроніку Є. Чирікова, яку М. Михайлова та А. Назарова вважають ґрунтовнішим осмисленням подій межі століть, ніж, наприклад, написані в еміграції «документальные свидетельства произошедшего со страной в 1917 г. (“Окаянные дни” И. А. Бунина, “Слово о погибели Русской земли” А.М. Ремизова), либо рисуют ностальгические картины прошлого (“Юнкера” А.И. Куприна, “Лето Господне” И.С. Шмелева и др.)» [266, с. 4]. Вони співвідносять цей твір із романом П. Краснова «От двуглавого Орла к Красному знамени». Але генералові, «не обладавшему крупным художественным талантом, – справедливо отмечают исследователи, – удались только батальные сцены, психология же людей – а это самое интересное – оставалась нераскрытой. Тем не менее роман сравнили с “Войной и миром” Толстого, и это было симптоматично: эмигрантская общественность явно находилась в ожидании появления большого исторического полотна, надеясь обнаружить в нем ответ на вопрос – почему миллионы русских людей были объявлены врагами своей родины и изгнаны за ее пределы?» [266, с. 4 – 5].

Як уважають М. Михайлова і А. Назарова, Є. Чиріков давав об'єктивнішу відповідь на це запитання, поклавши відповідальність не лише на більшовиків, але й на тих, хто мовчки дивився на руйнування Росії, вільно або мимоволі брав участь у ньому й залишив країну після перевороту 1917 р. Це викликало незадоволення читачів хроніки в еміграції.

Як і в романі Г. Гребенщикова, у романі Є. Чирікова виразно звучать біблейські мотиви, однак його твір більш публіцистичний: письменник створює портрети добре упізнаваних політичних, у тому числі, Леніна, і громадських діячів, придворних, найближчого оточення царя, ін. Окрім

того, у його романі змальована доля лише одного покоління родини, тому і часове охоплення дещо вужче, ніж у Г. Гребенщикова, – 25 років, та й соціальна приналежність героїв двох письменників різна. М. Михайлова і А. Назарова вважають, що в цьому полягає головна відмінність роману від класичних зразків жанру: у Є. Чирікова в центрі хроніки – життя одного покоління аристократичної родини, спадкоємців блискучого дворянського роду, які «окончательно растеряли свое бывшее величие, утратив не только прежний блеск и влияние, но и променяв свой радикализм на велеречивость и оппозиционность по инерции» [266, с. 21]. Кожен із них є представником тієї або іншої політичної ідеї, серед яких пізніше народництво й екстремістські групи, марксизм, сектантство та ін. Тому в хроніці так багато політичних оцінок, що нерідко виходять до філософських узагальнень. В Г. Гребенщикова ця особливість відсутня: він формулює своєрідну філософію через осмислення долі членів сім'ї з алтайської глибинки, яка так само символізує Росію, як і у Є. Чирікова сім'я Кудишевих. А. Ертель у «Гардениных» узагалі зміщує точку зору з долі столичної аристократії на людину з народу, яка і стає головним героєм роману.

У творах виразно виявилися позиції авторів, але виражені вони по-різному. У романі Г. Гребенщикова – у вставних епізодах, але передусім у тому, що в оповіді переважає точка зору оповідача. У Є. Чирікова – у публіцистичних включеннях, що суттєво вирізняють його хроніку від традиційних зразків жанру, що зазвичай містять «спокойное изложение событий всезнающим повествователем, что предполагает известную долю объективности». Але в романі Є. Чирікова, як справедливо помічають М. Михайлова і А. Назарова «мы постоянно слышим взволнованный голос автора, буквально врывающийся в эпическое повествование со своими оценками, замечаниями, соображениями, характеристиками, пристрастными суждениями. Причем “заинтересованность”, если так можно выразиться, Чирікова столь высока, что он не стесняется повторений, дублирования

одних и тех же выводов...» [266, с. 25]. Є властивим для Є. Чирікова, як для Г. Гребенщикова і А. Ертеля, вбачати в Росії джерело великої духовної і культурної сили. У «Отчем доме» це підкреслено значною часткою інтертексту, включенням до оповіді безлічі культурних конотацій, цитат і ремінісценцій зі значної кількості творів: у примітках, виконаних М. Михайловою і А. Назаровою до сучасного видання хроніки, коментарів більше семиста. У романі Г. Гребенщикова основною формою інтертексту є епіграфи.

Іще однією рисою аналізованих романів стали особливості хронотопу. Г. Гребенщиков веде оповідь від «початку», тобто від предків і батька Фірса Чураєва – до дітей, життя одного з них змальоване детально, – і онуків, доля яких лише позначена. Лінійно поточному часові відповідає зображення простору: від замкненого межами скиту на Алтаї простір розширюється до масштабів Росії, а потім – у наступних томах – Середній Азії, яка названа, але, по суті, не зображена, потім знову до алтайської заїмки, Криму, полів битв. Проте нарисове письмо не дозволило дати розгорнуті описи, читачеві пропонуються лише певні деталі простору, що виконують функцію декорації, на тлі якої розвивається оповідь.

У хроніці Є. Чирікова між часом і простором устанавлюються складніші взаємозв'язки. Так, дія виходить не лише за межі родового маєтку і відбувається в столицях, але переноситься на Волгу і за кордон, у країни Європи. «Но автор не ограничивается современностью, – справедливо зауважують М. Михайлова й А. Назарова, – справедливо замечают М. Михайлова и А. Назарова, – пространство романа распахнуто в прошлое и будущее. Взгляд писателя проникает сквозь века и переносит читателя во времена татаро-монгольского нашествия, правления Ивана Грозного и Бориса Годунова, Екатерины II и Александра III, когда, по мнению Чирикова, закладывались основы национального характера» [266, с. 23]. Відмінність від роману Г. Гребенщикова полягає і в тому, що Є. Чиріков повертається у своїй хроніці до тем своїх колишніх творів, уводить до неї

створених раніше героїв. «Чураевы» зближуються у цьому сенсі й з іншим романом Є. Чирікова, «Семья», у тому, що в обох здійснена своєрідна інтерпретація легенди про блудного сина.

Звертає на себе увагу і те, що обидва письменники ставлять своїх героїв перед складним вибором, роблячи їх учасниками суду над людьми з народу. У романі Г. Гребенщикова створена велика сцена суду над підлітками, у якому Василь виступає адвокатом. У «Отчем доме» Є. Чирікова зображено суд над бабами й мужиками, які розгромили холерний барак і вбили медика. У обох сценах схоже змальована поведінка підсудних, освіченої публіки й інтелігенції, що спонукає припускати вплив на обох письменників роману Л.М. Толстого «Воскресение» і знайомство з романом Ф.М. Достоевського «Братья Карамазовы».

У відомій праці про цей роман М. Гудзій і Є. Маймін справедливо говорять про те, що «Воскресение» – «произведение большого интеллектуального и нравственного напряжения, произведение отчетливо и остро конфликтное» [124, с. 484]. Дослідники звертають увагу на те, що дія розвивається навколо стосунків Маслової і Нехлюдова, «однако содержание романа значительно шире и охватывает, насколько это возможно, все стороны русской жизни конца XIX века. Суд присяжных, сенат, тюрьмы, сибирские арестантские этапы, государственные установления и государственная служба, официальная церковь и ее служители, великосветские салоны, город со всеми его противоречиями, нищая деревня и собственность на землю, сектанты, революционеры, политика, искусство, спиритизм и пр., и пр. – таков круг вопросов и тем, в большей или меньшей степени затронутых Толстым в „Воскресении“. И все эти вопросы и темы естественно вплетаются в общую ткань романа, соподчинены друг другу, все они помогают разрешить ту главную, центральную проблему личных и социальных отношений, которая заключена в основе художественного повествования» [124, с. 484 – 485].

Центральним сюжетним вузлом роману автори вважають душевну кризу Нехлюдова, завдяки якій він прозріває. «Никогда бы сиятельный князь не заглядывал в самые потаенные, скрытые от праздного взгляда уголки жизни, не оказался бы он в железнодорожном вагоне 3-го класса вместе с простыми деревенскими бабами и мужиками, не шагал бы за пролеткой, на которой везут умирающего арестанта в полицейский участок, не бродил бы по тюремным камерам, по грязным мужицким избам, не знал бы о существовании болезненного, старчески улыбающегося крестьянского ребенка – не случись с ним этого кризиса» [124, с. 485]. Це духовне прозріння відкриває представникові дворянського класу всю правду про становище мужицької маси.

Позиція оповідачів в описі сцен суду різна. У Л. Толстого саме суд над Катюшою Масловою стає поштовхом до морального переродження персонажа, і автор-оповідач детально й докладно вводить до арештантського світу, передає запахи, описує зовнішність, звертає увагу на деталі. Л. Толстой використовує несподіване сюжетне рішення, починаючи роман саме з приготувань до суду і сцени самого суду, лише потім, допускаючи значні відступи, вводить у світ Нехлюдова та інших персонажів, розповідає історію Катюши Маслової, показує процес духовного переродження героя.

Ф. Достоєвський, навпаки, сцену суду виносить у завершальну частину роману, де мова прокурора, адвоката, допити свідків прописані надзвичайно ґрунтовно: вони покликані виразити увесь трагізм карамазовщини, виявляють таємні думки, мотиви вчинків. У «Отчем доме» Є. Чирікова захисником стає Павло Миколайович, але він відчуває складні почуття між роздратуванням і співчуттям до підсудних, намагається утвердити якусь свою інтелігентську правду: ніяких моральних відкриттів його участь у суді не приносить. Автор поміщає сцену суду в середину оповіді, вона є ще одним аргументом у доказі неспроможності героя. У «Чураевых», як і в «Отчем доме», Василь підходить до суду зі сформованою

позицією, його виступ стає декларацією поглядів, причому він залишається один у прагненні призвати до милосердя: його не підтримує ні міська інтелігентна публіка, ні місцеве начальство, ні самі підсудні, які, згвалтували вчительку. Але моральна правота, на думку автора-оповідача, має залишитися за цим шукачем істини.

Тут слід звернути увагу на те, що Г. Гребенщиков, на відміну від Л. Толстого, Ф. Достоевського, Є. Чирікова та багатьох його сучасників, скажімо, І. Буніна або Б. Зайцева, робить своїм героєм саме мужика. Василь – селянський син, який пройшов значний шлях випробувань. Так, голова суду «знал, что Чураев самородок, богослов, но что не по духу времени уклоняется в так называемую мистику. Председатель щеголял широкой объективностью в делах, был большой патриот и законник, искренно любил простой народ и потому всякие попытки законно защищать его приветствовал и поощрял.» [118, с. 95]. Герой І. Буніна судить про Росію, про народ із позиції дворянської, герої Є. Чирікова і Б. Зайцева осмислюють долі батьківщини з точки зору російського інтелігента, і лише Г. Гребенщиков – мабуть, єдиний із письменників-емігрантів, – робить героєм мужика – того, до кого були звернені народницькі шукання, теорії марксистів й анархістів, кадетів і соціалістів. У «Чураевых» саме мужик прагне зорати «рілля» російського життя так, як він це розуміє.

Почувши вперше про майбутній суд, Василь був приголомшений і тим, що сталося, і тим, як фривольно Колобов розповідав про цей злочин. Оскільки «личное счастье не только не заглушило в нем потребность этого служения, а напротив, обострило жажду сделать такими же счастливыми других, сделать счастье общим благом, общим светлым нерушимым храмом на всемирной пашне», він зважився поговорити з наймолодшим із гвалтівників. Але не він, ні його мати не хотіли визнати, що хлопчик брав участь у колективному насильстві, і що це погано. Домігшись визнання і каяття, Василь, як повідомляє автор-оповідач, «впервые совершал огромную победу не только над другими, но и над собой, и что доверчивый шепот

вдовы и проснувшаяся стыдливость в мальчугане толкали его на дальнейшие победы, во имя главного и самого важного, чем жив всепокоряющийся дух человеческий» [118, с. 55]. Вирішивши виступити адвокатом молодого злочинця, «он невольно и с благоговением почувал, что его волею движет какая-то вне его и в нем заложенная совокупность жажды блага высшего, гармонии и справедливости» [118, с. 56]. У можливості захищати злочинця герой побачив промисел Божий.

Павло Миколайович у романі Є. Чирікова «потерял и спокойствие, и деловую самоуверенность», оскільки розумів, що йому доведеться свідчити проти мужиків, а він відчував себе, як «известный печальник и защитник народа», який не «должен помогать в суровых расправах с мужиком, виноватым только в том, что он по вине же правительства невежествен, не научился уважать науку и ее работников, что, как ребенок, не понимая причин своих бед и несчастий, он, доведенный до отчаяния, бросается на своих же друзей!» [446, с. 216]. Він уважав, що «надо было спасти свою либеральную репутацию и не укрепить в темном мужицком сознании личной враждебности со стороны окружающего имени населения» [446, с. 215]. Він прийняв рішення звернутися до свого приятеля-народника, людини безкорисливої і талановитої, щоб він виступив захисником на суді замість нього.

Власне Павло Миколайович сподівався бути лише його помічником, але в ході суду несподівано виявився одним із адвокатів підсудних. Для нього свідчення проти мужиків, що багато років працювали на його родину, було незручним, оскільки могла постраждати його репутація «захисника народного». Герой Л. Толстого розглядав своє обрання присяжним, як неприємність. Проте упізнавши в підсудній скривджену ним Катюшу, він утратив спокій, зробився захисником не лише дівчини, але й усього народу, що страждає. Василь Чураєв, навпаки, стає захисником, ризикуючи накликати на себе невдоволення начальства й заможних сусідів. «В газете, которую получал Колобов из Барнаула, говорилось, что процессу этому

придает большое значение не только областная, но и столичная печать и что одна из крупных газет Москвы посылает на процесс специального корреспондента. Прочитав об этом, Василий вновь заколебался: не наделать бы ненужного шума с этим выступлением. И не вытолкнет ли вся эта история самого его из колеи, в которую только что вошла его новая жизнь? Но то, большое, в нем и вне его лежащее, заставило его настойчиво и смело выполнить это как долг собственной совести» [118, с. 60].

Упевнений у тому, що його слово «как искра, брошенная в сено, воспламенит всю землю и очистит ее от проклятых ядовитых трав» [118, с. 61], він йде проти громадської думки, мовчазного опору дружини Надійки, власних сумнівів. Автор-оповідач підкреслює, що Василь збирався захищати не стільки підлітка, скільки «самого себя, ту истину, которую носил в себе, то благо, которое ожидало его впереди, а главное, он исполнял ту внутреннюю волю, которая руководила им и озаряла пока лишь молчаливыми, безгромными молниями его душу» [118, с. 69]. У цьому виявляється, як не дивно, загальна позиція героїв Г. Гребенщикова і Є. Чирікова: доля злочинців із народу виявляється не головною, не визначальною. Першого спонукає виступити на стороні обвинувачених страх налаштувати проти себе мужиків, другий прагне затвердити істину, що відкрилася йому і що вимагає свого проповідника.

Обидва письменники схоже описують атмосферу в суді, поведінку публіки. Так, у романі Є. Чирікова показане вбрання залу суду: він «выглядел необычайно торжественно, почти празднично». Серед глядачів – представники передової інтелігенції, ошатні дами, в кулуарах відбуваються зустрічі знайомих, публіка радісно переглядається в очікуванні видовища. У сільській школі, куди з'явився Василь, – актовий зал «неуместно украшенный зеленью по случаю приезда в волость начальствующих лиц». Народ, «увидевши Василия в его простой, поношенной, не подходящей к случаю старообрядческой поддевке, – начал перешептываться и хихикать. – Вот дак заступник! – Вот дак аблакат – оратель..». Деякі мужики все ж

вбачали у Василі народного заступника, але сам суд сприймали, як діло «не хорошее, не мужицкое, а, скорее, городское и по-фабричному зазорное» [446, с. 267]. Автор-оповідач у «Чураевых», як і в «Отчем доме», підкреслює, що майбутній суд є певною мірою розвагою: «Большинство пришло глазеть. Слушали и затаенно ждали: осудят за “учительшу” или не осудят?» [118, с. 75]. Ніхто серйозно не замислюється ні про причини того, що сталося, ні про справедливість покарання. Лише справник, який багато разів пригнічував народні бунти, розумів усю небезпеку проведення судового засідання на місці злочину: так зазвичай починалися стихійні безлади.

У романі Л. Толстого детально описані представники російського правосуддя. «Фигуры председателя и членов, вышедших на возвышение в своих расшитых золотом воротниках мундиров, были очень внушительны. Они сами чувствовали это, и все трое, как бы смущенные своим величием, поспешно и скромно опуская глаза, сели на свои резные кресла за покрытый зеленым сукном стол, на котором возвышался треугольный инструмент с орлом, стеклянные вазы, в которых бывают в буфетах конфеты, чернильница, перья и лежала бумага чистая и прекрасная и вновь очиненные карандаши разных размеров. Вместе с судьями вошел и товарищ прокурора. Он так же поспешно, с портфелем под мышкой, и так же махая рукой, прошел к своему месту у окна и тотчас же погрузился в чтение и пересматривание бумаг, пользуясь каждой минутой для того, чтобы приготовиться к делу. Прокурор этот только что четвертый раз обвинял. Он был очень честолюбив и твердо решил сделать карьеру и потому считал необходимым добиваться обвинения по всем делам, по которым он будет обвинять. Сущность дела об отравлении он знал в общих чертах и составил уже план речи, но ему нужны были еще некоторые данные, и их-то он теперь поспешно и выписывал из дела» [398, с. 32]. Але цей опис помережаний зауваженнями автора-оповідача, які дискредитують важливість того, що відбувається.

Так, похмурий член суду ще більше спохмурнів, оскільки «перед самым заседанием он встретил своего шурина, кандидата на судебные должности, который сообщил ему, что он был у сестры и сестра объявила ему, что обеда не будет. – Так что, видно, в кабачок поедем, – сказал шурин, смеясь. – Ничего нет смешного, – сказал мрачный член суда и сделался еще мрачнее» [398, с. 31]. Матвій Микитович, іще один член суду, «страдал катаром желудка и с нынешнего утра начал, по совету доктора, новый режим, и этот новый режим задержал его нынче дома еще дольше обыкновенного. Теперь, когда он входил на возвышение, он имел сосредоточенный вид, потому что у него была привычка загадывать всеми возможными средствами на вопросы, которые он задавал себе. Теперь он загадал, что если число шагов до кресла от двери кабинета будет делиться на три без остатка, то новый режим вылечит его от катара, если же не будет делиться, то нет. Шагов было двадцать шесть, но он сделал маленький шажок и ровно на двадцать седьмом подошел к креслу» [398, с. 31]. Нікчемні думки, що спадають на думку цим людям, неспіввідносні з рішеннями про життя і смерть, які приймаються ними.

У романі Є. Чирікова кульмінаційний момент судового засідання схарактеризований, як «цікаве»: «В перерыв осведомились у судейских, когда начнется интересное, и зал опустел. Интересное началось только на третий день, и тогда снова зал переполнился и до конца дела уже не пустовал» [446, с. 269]. «Цікавою» оповідач називає також реакцію публіки на свідчення підсудних: «...тяжелое и страшное дело превращалось в комедию, сопровождаемую веселым и радостным хохотом публики». Щирі розповіді підсудних про подію, їх спроби висловити найпотаємніше викликали сміх: «Образный язык и построение речи, сверкавшее для культурной публики всякими неожиданностями, и своя, мужицкая, логика казались такими странными и смешными, что трагедия превращалась в комедию...» [446, с. 269]. На відміну від роману Є. Чирікова, в якому виявляється прірва між народною й культурною психологією, між

моральністю мужиків і кримінальним правом, у «Чураевых» розкривається протиріччя між життєвою правдою і правдою Божественною.

У захисній промові Василя, що є, як вже зазначалося, декларацією поглядів, проблеми народного життя осмислені з позиції «толстовства» в його спрощеному тлумаченні. Герой із початку ототожнив себе з присяжними – людьми, вибраними з різних верств населення, тобто з російським «народом» в усьому різноманітті його представників, і призвав їх думати не про право, а про сором, який у освічених людей замінений поняттями «совесть, мораль, порядочность, сознание собственного достоинства, правосознание»: «... по мере того как образованное общество становится все развитее, понятия о стыде все более видоизменяются, мельчают, часто смешиваются с предрассудками и делаются все менее и менее доступными простым людям» [118, с. 85]. Друга теза його промови – розум, який різні верстви суспільства усвідомлюють по-різному: «...весь мир, потерявший стыд и расколовший разум, потому и не может стать единым, что разрушает левою рукою то, что созидает правою» [118, с. 91].

Визнавши, що «підмінені поняття», які він привіз на Алтай із Москви, згубили його брата, Вікула, Василь, по суті, виступає проти просвіти, яка замінила молодим злочинцям закон Божий. «– Да, Закон Божий! – торжественно повторив эти слова, продолжал Чураев. – Это те самые слова, которые впервые прозвучали трубным гласом на горе Синайской и которые величайшим из пророков иудейских, Моисеем, были высечены на скрижалях. <...> И какою, значит, фальшью, какой пустою ложью насыщена вся та школьная учеба, где эти прекрасные слова опошлены до такой степени, что учительница считает зазорною обязанностью говорить о них своим ученикам? <...> Я понимаю, как далеко это Божье правило от правил суда светского, но я чувствую, я верю, я знаю, наконец, что над всяким человеком, над всякой живой тварью рано или поздно свершится суд единый, суд правый, суд неизбежный – это Божий суд. От этого суда никто, никогда и никуда не уйдет..» [118, с. 92]. Проповідь Василя викликала, як

говорить автор-оповідач, «всхлипывания нескольких придушенных голосов», перетворившись у «нестройный вой» [118, с. 95], і змусила підсудних зізнатися у вчиненому злочині.

У романі Є. Чирікова ця сцена змальована без пафосу. Голова суду ледве стримував сміх, коли підсудні намагалися довести свою невинність: «Смешно в душе и самому председателю, но он прекрасно тренирован для таких случаев: ни одним мускулом не покажет, что ему смешно» [446, с. 277]. Допитуючи підсудних, він зіткнувся з агресією: «...баба завыла и закричала с истерикой: – Не перед вами, а перед Господом я за свое дите отвечаю! Кабы не отобрали бы мое дите, так и жива бы осталась, а пожила в вашем бараке, и нет ее больше... Вы уж и меня туда же!.. там Господь меня рассудит!.. Председатель старается оборвать обличение, но баба не унималась. Председатель объявил перерыв заседания, потому что на скамье обвиняемых повели себя ненадлежащим образом: другие бабы завыли, а мужики стали кричать...» [446, с. 278].

Для Л. Толстого важливо передати почуття, які відчував його герой, а не його слова: «В глубине, в самой глубине души он знал, что поступил так скверно, подло, жестоко, что ему, с сознанием этого поступка, нельзя не только самому осуждать кого-нибудь, но смотреть в глаза людям, не говоря уже о том, чтобы считать себя прекрасным, благородным, великодушным молодым человеком, каким он считал себя. А ему нужно было считать себя таким для того, чтобы продолжать бодро и весело жить. <...> Но вот теперь эта удивительная случайность напомнила ему все и требовала от него признания своей бессердечности, жестокости, подлости, давших ему возможность спокойно жить эти десять лет с таким грехом на совести. Но он еще далек был от такого признания и теперь думал только о том, как бы сейчас не узналось все и она или ее защитник не рассказали всего и не осрамили бы его перед всеми» [398, с. 70]. Останнє зауваження автора-оповідача нагадує переживання Павла Миколайовича, який боявся, щоб люди, думку яких він цінував, не докорили б йому в захисті мужиків.

Як і Василь Чураєв, Павло Миколайович готував промову, в якій прагнув пояснити причини поведінки підсудних. «Начал с момента освобождения крестьян, не сделавшего мужика равноправным со всеми гражданином, проследил всю крестьянскую политику двух царствований, не увеличивших, а убавивших в крестьянстве сознание гражданственности, причем уже дважды получил предостережение со стороны председателя, после чего поплыл осторожнее. <...> Тут досталось всем властям предержавшим, в особенности же земским начальникам, подающим пример беззакония. Тут речь его и кончилась, потому что в публике раздались аплодисменты <...> Вышло очень эффектно и выгодно для самого Павла Николаевича, ибо он был близок к замешательству: выговорился уже» [446, с. 265]. Як і Василь, він добився не виправдання, а засудження підсудних, тобто його наміри призвели до того ж результату, що і проповідь героя Г. Гребенщикова.

Таким чином, використання відомого сюжетного рішення, апробованого у «високому» романі, дає можливість письменникам досягти власних цілей. Але зіставлення сцен суду свідчить про те, що моральна проповідь Л. Толстого у «Воскресении», моральний суд Ф. Достоевського в «Братьях Карамазовых» у белетристиці Г. Гребенщикова і Є. Чирікова відображення не отримали.

Висновки до 3 розділу

Роман «Чураевы», багатьма своїми особливостями звернений до традицій «високої» літератури, є характерним явищем російської белетристики першої третини ХХ ст. Він створювався багато років, тому в різних його частинах (томах) відчутна та або інша домінанта, пов'язана із наслідуванням тих або інших жанрових моделей.

Перші томи створені в руслі сімейного роману-«хроніки», традиції якого склалися й утвердилися в другій половині ХІХ ст. У них оповідь підпорядкована хронології людського життя, причому життя «дідів», що виникає у спогадах алтайського старообрядця Фірса Чураєва, і його самого зображена в ідилічному дусі.

Самоствердження героя, пошуки ним свого життєвого призначення у той же час стають чинником руйнування старообрядницького устрою, підточують віру його батьків і ведуть до руйнування сім'ї. Двоє синів Чураєва символізують два можливі шляхи для «синів» – духовних пошуків (Василь) і матеріально-плотського існування (Вікул). Перший кликав героя до мандрів, подолання, шукань, другий – до насильства і, врешті-решт, до злочину. Якщо лінія життя Вікула фактично уривається, то Василь отримав своє продовження в дітях і онуках, кожен з яких своєрідно проходить власний шлях набуття духовної істини.

У романі Г. Гребенщикова зберігаються властиві сюжету сімейного роману-«хроніки» етапи становлення сім'ї, показані, так би мовити, по «чоловічій» лінії. Фірс Чураєв згадує про долі батька й діда, сини орієнтуються на заповіти батька, діти Василя – на його мудрість і досвід. Кожне покоління, крім перших трьох, зображено у період дитинства-юності, одруження, змужіння, зрілості. Але індивідуальне співвіднесене із загальним і розгорнуте в соціальному плані: традиціоналізм втрачає свої права під тиском нових соціально-економічних відношень. У міру руйнування родинних засад трансформуються й контури жанру: роман

включає елементи інших жанрових форм, що краще відповідають зображенню становлення і випробувань героя-оглядача.

У «Чураевых» використані й елементи жанру історичного роману. Часова дистанція, що виникла в процесі створення подальших частин, дозволяла осмислити події Першої світової війни і революції. Їхнє зображення через призму сприйняття Василя як героя-оглядача дало можливість показати батальні сцени, картини тилового життя, медсанбату, хоча і в нарисовій перспективі, але досить переконливо. Можливо, тут зіграв свою роль особистий досвід письменника: він був учасником цих подій і писав про них, як очевидець. У той же час, увага оповідача, як і в попередніх томах, зосереджена на зображенні духовних шукань героя, що притісняло подієвий бік роману роздумами оповідача, які відрізняються барвистою ваговитістю, а ряд епізодів стилізовано під сказання. Для цієї мети використані і вставні епізоди.

Головною відмінністю роману письменника від творів, створених його попередниками й письменниками-емігрантами, є центральний персонаж – мужик, вихідець із селянського середовища. Це створює іншу перспективу для драматичних подій дійсності кінця XIX – першої третини XX. Персонаж шукає і утверджує мужицьку правду, що полягає в тому, щоб зберегти колишній устрій, віру, звичні цінності у світі, що змінюється, і залучити Росію до певного загальнолюдського містичного руху. Протест проти просвіти, капіталізму, наступу міської цивілізації на селянський побут, привнесення нових відношень до патріархального устрою виражається в прагненні одухотворити селянську спільність.

Однак цей пафос виявляється дещо запізним. Він був уже виражений у народницькій прозі, спадкоємцем традицій якої Г. Гребенщиков поза сумнівом є. Як і письменники-народники, він зображував нову людину в народному середовищі. У шуканнях універсальної релігії, яка вміщуватиме в себе і віру його батьків, і уселюдські духовні шукання, письменник повстає проти просвіти в тому вигляді, в якому вона насаджувалася в

російській глибинці, і проти чужих західних уявлень про соціальний устрій, яким протиставляє правду свого героя.

РОЗДІЛ 4.

«БЕЛЛЕТРИСТ ЕСТЬ ПОДРАЖАТЕЛЬ, ОН ЖИВЕТ ЧУЖОЮ МЫСЛИЮ...»: БЕЛЕТРИСТИКА В ОРІЄНТАЦІЇ НА КЛАСИЧНИЙ ЗРАЗОК

У статті «Мысли и заметки о русской литературе» (1846) В. Белинский відзначив: «Беллетрист есть подражатель, он живет чужою мыслию – мыслию гения» [48, с. 53], констатуючи одну з ключових особливостей поетики беллетристичного письма. У рецензії «Аббадонна. Сочинение Николая Полевого...» він, однак, звертав увагу на те, що не завжди можливо в точності назвати твір, «которое было бы исключительным образцом оного»: «...вы не всегда, или по крайней мере часто, откроете в нем следы влияния одного или даже нескольких гениальных творений. Эта зависимость есть невольная дань таланта гению – дань, которую он часто платит ему бессознательно и без своего ведома» [48, 177]. Інакше кажучи, беллетрист багато в чому йде за відкриттями видатного письменника, експлуатує їх, використовує готові жанрові форми, що сформувалися в попередній або сучасній йому літературі. Це повною мірою стосується і беллетристики «першої хвилі» еміграції, що пов'язане не з унікальним становищем літератури у вигнанні, а з особливостями поетики беллетристики в цілому.

Як справедливо відзначає М. Черняк, «беллетристика, как правило, встречает живой читательский интерес современников благодаря отклику на важнейшие веяния эпохи или обращению к историческому прошлому. Занимательная по содержанию, она обычно апеллирует к общепринятым моральным и нравственным ценностям, поднимает вечные вопросы любви, семейных отношений, дружбы, предательства, поиска героем своего пути и т.д. Со временем, в большинстве случаев, беллетристические тексты теряют свою актуальность и выпадают из читательского обихода. Если классическая литература открывает читателю новое, то беллетристика, как

правило, подтверждает известное и осмысленное, удостоверяя тем самым достаточность культурного опыта и читательских навыков» [443, с. 140].

Разом з орієнтацією на художні відкриття класики, яка є «родовою характеристичною ознакою» (Н. Вершиніна) белетристики, письменник-белетрист може і відкрито відсилати до того тексту, який став джерелом його натхнення. Нагадаємо, у зв'язку з цим про «Дне итога» М. Альбова, у якому відбувається, на думку І. Гурвича, «редукция классического образа» Раскольников, а сама повість присвячена «великой тени Достоевского»: «Та же неприкаянность, та же озлобленность, и к тому же загадочное упоминание о “теории”, о “невидимой цели”. Но постепенно выясняется, что никакой “теории” нет, а “цель” подразумевает неодолимо нарастающее влечение к уходу из жизни, ставшей для героя невыносимой обузой. И он, действительно, кончает с собой, и на том “этюд” завершается. Второй Раскольников – но без раскольниковских проблем, без его “арифметики” и “казуистики”; остается достоверно, подробно изображенный тип выбитого из колеи человека, безжалостного самоистязателя, и если это психологический (“психиатрический”), тип, то с предельно отчетливой социально-житейской подоплекой» [128, с. 33 – 34].

У романі Е. Хамар-Добанова «Прodelки на Кавказе» розгортається історія Грушницького й цитується «Герой нашего времени» [128, с. 43 – 44]. Для белетристики це в цілому характерно: не лише орієнтуватися на видатний текст, але і своєрідно повторювати його. І. Гурвич, у зв'язку з цим, звертає увагу на експлуатацію прийомів пушкінської «Капитанской дочки» у белетристиці другої половини ХІХ ст., співвідносить твори А. Чехова з натуралістичною поетикою [128, с. 41, 76 – 79, 80 – 83]. Ця особливість була притаманна і творчості белетристів, що опинилися в еміграції.

Серед белетристичних творів 1920-х – 1930-х рр. можна виділити цілу групу творів, у яких залежність від класичного тексту-зразка прямо маніфестується вже в назві. В якості творчого орієнтиру в них було обрано спадщину М. Гоголя. Свого роду відповідь на питання про те, чому саме

його твори стали об'єктом своєрідного «повторення», запропонував В. Сорокін в одному з інтерв'ю: «Есть такая вещь, – зазначав він, – как русский гротеск: непредсказуемость и абсурд нашей жизни. Гоголь, живший, как известно, не в XX веке, описал абсолютно гротескную Россию, и до сих пор его роман "Мертвые души" помогает нам объяснять страну, в которой мы живем» [72, с. 86]. Ймовірно, у цій відповіді є тільки частина істини, але в ряді творів 1920-х – 1930-х рр. саме гоголівський спосіб осмислення дійсності виявився затребуваним: нагадаємо, у зв'язку з цим, і про фейлетон М. Булгакова «Похождения Чичикова» (1922) [75].

Одним із тих, хто йшов цим шляхом, був Сергій Рудольфович Мінцлов (1870 – 1933), прозаїк і відомий бібліофіл. До революції він випустив у світ декілька історичних романів, книги спогадів і щоденників, а також ряд бібліографічних видань: «Редчайшие книги, напечатанные в России на русском языке» (1904) і «Книгохранилище Сергея Рудольфовича Минцлова» (1913). Г. Струве схарактеризував його, як письменника, «набагато простіше, невибагливіше і приємніше» Г. Гребенщикова. Він приїхав до еміграції як письменник, який вже відбувся, окрім того, був відомим знавцем і любителем рідкісних книг, був, як зазначає Г. Струве, бібліографом і бібліофілом [387, с. 94]. У двадцяті роки він випустив цілий ряд творів, тематика яких дозволила історикові літератури віднести його творчість разом із Г. Гребенщikovим до «етнографічної» течії прози еміграції.

Серед творів, написаних ним у той час, привертає до себе увагу повість «За мертвыми душами» (окреме видання 1925 р.), семантика назви якої для російського читача маркована однозначно. Як зазначав рецензент ризької газети «Сегодня» Н. Ганфман, повість є «одной из самых интересных и живо написанных книг последнего времени. Это та бытовая беллетристика, где художник и беллетрист сливаются в гармоническое целое» [цит. за: 302, с. 85]. Як і значна кількість белетристичних творів того

часу, книга С. Мінцлова написана на доброму літературному рівні і використовує готові жанрово-стильові форми: експеримент їй не властивий.

Ми маємо в розпорядженні публікацію книги, здійсненої в Парижі вже у 1978 р. у видавництві «LEV» [262], проте вперше вона друкувалася в журналі «Современные записки» протягом 1921 – 1922 рр. [263; 264, с. 85]. Книзі подана авторська Передмова, у якій пояснюється її задум, що зародився після доповіді про бібліотеки Росії, яка була виголошена у 1914 р.

Один із слухачів порадив С. Мінцлову записати враження про його поїздку по країні в пошуках рідкісних книг, проте війна, а потім революція, що вибухнула, не дали йому реалізувати цей задум. «За мертвими душами», як зізнається автор, були написані за спогадами і деякими нотатками 1895 – 1913 рр. Пояснює він і семантику назви свого твору: «”За мертвими душами” окрещена эта книга. И всякий, прочитавший ее, увидит, что это название дано ей не мной, и не из претензии подражать, или тем более сравниться с великою поэмою Гоголя, а только по существу содержания» [262, с. 8]. Автор відмічає, що звичайний спосіб збирання рідкісних книг, що є прийнятним у людей заможних, – у книжковій або антикварній крамниці, був для нього нецікавим. Він обрав інший: не купівля на аукціоні або за оголошенням, а пошук у віддалених куточках імперії.

Передмова дає можливість зробити декілька висновків. В основі книги лежать події, що дійсно відбувалися з автором, деталі й подробиці яких збереглися в його пам'яті та зафіксовані в коротких нотатках. Автор декларує установку на деяке узагальнення і створює не документальну оповідь: він повідомляє, що змінив прізвища людей, які йому зустрілися, і назви маєтків, у яких побував, але відтворює реальні факти, події, очевидцем яких він був, і в їх осмисленні є очевидним його творчий вимисел. «За мертвими душами» складається з белетристичних нарисів, об'єднаних загальним задумом, обґрунтованим у Передмові. Наскрізним у ній є гоголівський інтертекст.

Н. П'єге-Гро вважає, що між текстом-«зразком» і створеному йому в наслідування або в продовження закладеної ним традиції твором існує певна напруга. «Сложность взаимоотношений автора с произведениями-образцами, с памятью традиции и с авторитетом древних такова, что необходимо проявлять величайшую осторожность при оценке искренности или оригинальности произведения» [321, с. 162]. Виникає певною мірою «диалектика постоянного напряжения между самовыражением и подражанием, между отвержением и признанием авторитетов», при которой подражание не является точным воспроизведением образца, а «устанавливается связь между субъектом и письмом, памятью, традицией, оно неизбежно приобретает амбивалентный характер» [321, с. 165]. Із цією особливістю пов'язана і проблема інтертекстуальності в тому сенсі, що наявність зразка дає новому твору певною мірою «силу авторитету», підтверджує дотримання певної традиції.

Як зазначає Н. П'єге-Гро, «соотнесенность с образцом, его воспроизведение при одновременном искажении и осмеянии расчищают пространство для новаторства, творческого вымысла и самовыражения» [321, с. 165]. У книзі С. Мінцлова є пряме відсилання до зразка, виражене в семантиці назви, але немає спроби критики гоголівських зразків і є очевидною спроба своєрідного прочитання з акцентуванням на тих моментах, які вже стали хрестоматійними, добре упізнаваними. Таким чином, новий твір за допомогою різних форм інтертексту вступає у своєрідний діалог із попередніми текстами, актуалізуючи ті або інші їх аспекти, що виявляються затребуваними для вирішення нового творчого завдання. Нагадаємо також про думку Дж. Кавелті, що переробка старого або його нова інтерпретація легітимізують новий твір.

Першою із форм гоголівського інтертексту, що виявилася в семантичному плані, можна вважати використання гоголівського заголовка у назві власного твору. Певною мірою підтвердженням заявленого співвідношення з класичним зразком є «прізвища, що говорять»:

супутником мандрівника на початку книги виявляється Ченников, він супроводжує автора-оповідача в його першій поїздки до провінційного маєтку, а ім'я одного з поміщиків – Павло Павлович Чижиков. Автор спочатку задає той контекст, у якому його твір набуває об'ємного, метафоричного сенсу й установлює інтертекстуальний зв'язок із попередніми текстами.

Один із героїв повісті Ченников, зустрівши приятеля на вокзалі, відмовляється їхати з ним через місто: «...колдобина на колдобине; выберемся на большак, иная статья пойдет! Вот посмотри, полюбуйся на нашу Венецию! Он указал рукой на чудовищную, чуть не с Марсово поле, грязную лужу. Кругом нее тянулся ряд низеньких деревянных домиков, безнадежно унылых, грязных и мокрых. Скука закрадывалась в душу от их вида» [262, с. 9]. У цьому фрагменті автор-оповідач відсилає відразу до двох гоголівських творів – «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», четвертий розділ якого відкривається повідомленням про те, що на площі знаходиться «удивительная лужа! единственная, какую только вам удавалось когда видеть. Она занимает почти всю площадь. Прекрасная лужа! Дома и домики, которые издали можно принять за копны сена, обступивши вокруг, дивятся красоте ее» [114, с. 391 – 392], і «Мертвым душам», що починаються в'їздом Чичикова до провінційного міста [113, с. 3].

Наслідуючи обраний зразок, автор-оповідач пропонує опис зовнішності свого супутника, підкреслюючи, на відміну від гоголівської характеристики Чичикова, абсолютно визначені, різко окреслені його риси. Робить він висновок і щодо поміщика взагалі. «У мелких и средней руки помещиков. – говорит оповідач, – кроме общечеловеческих слабостей имеются еще и специальные: по приезде нового гостя все они считают непременно долгом показать ему свое хозяйство. Часа два вас водят по конюшням с Росинантами, по пустым скотным дворам, по вонючим свинарникам, требующим не показов, а чистки, и наконец вас, достаточно

унавоженого, приводят в сад и дают возможность отдохнуть в тени и подышать свежим воздухом» [262, с. 13]. Проводячи гостя свинарником, Ченников робить зізнання, що нагадує заяви відомого літературного персонажа: «– Я не хозяйничаю! – поспешил сказать Дмитрий Филиппович, заметив мое недоумение. – С выговором обращайся к сестрам, они занимаются именем. Одна ведает молоком, другая садом, третья полем, жена детьми... На мне тяготеют одни высшие соображения!» [262, с. 13]. Тут очевидне відсилання до гоголівського Хлестакова. У якості «вищих міркувань» Ченников називає застави, за допомогою яких він зумів придбати ще один маєток. Як і в гоголівській поемі, поїхавши від Ченникова, мандрівник по черзі відвідує маєтки місцевих поміщиків. С. Мінцлов, таким чином, спирається й на сюжетно-композиційне рішення тексту-зразка, що передує його повісті.

Першою родиною, до якої він поїхав, були Фірсови, які жили в родовому маєтку М. Глинки. Як і в Манилівці, панський будинок Фірсових стояв на горі, проте замість підстриженого дерну його оточував густий ліс, що зблизька виявився липовим парком. Будинок був напівзруйнованим, у всьому були видно наслідки запустіння. Як і М. Гоголь, С. Мінцлов описує зовнішність хазяїна, який вийшов назустріч: «... откуда-то сбоку показался деревянного лица господин лет тридцати пяти с необыкновенно узким, точно обтесанным по бокам, лицом и дубовым носом; незнакомца украшала рыжая, французская борода, одет он был в серый измятый пиджак, из-под которого виднелась подпоясанная шнурком синяя рубаха» [262, с. 16]. У розділі зображено і відповідний інтер'єр: «У стен, точно в магазине, было нагромождено множество старой мебели. У двери имелся уголок, устроенный наподобие гостиной. <...> Опускаясь в кресло, я заметил, что сажусь на растрепанную мочалу: обивка на сиденье и спинке отсутствовала, и только по клочкам синей ткани, удерживавшейся кое-где на гвоздиках, можно было судить, что таковая когда-то имелась. <...> Мебель в зале находилась всевозможная: диваны красного и орехового дерева со

сломанными спинками; кушетки, кресла, стулья александровской эпохи с перебитыми ножками и т.д.» [262, с. 17].

До оповіді постійно включаються деталі, що відсилають до гоголівських текстів, автор вільно комбінує описи, що стали хрестоматійними. Характеризуючи життя Фірсових, Ченников, наприклад, робить висновок: «Чувствуют себя оба прекрасно, нигде решительно не бывают и вот уже десять лет все решают, что делать – продать имени или строить новый дом» [262, с. 24], підкреслюючи суто манилівську рису жити мріями, нездатність до конкретної діяльності. Оповідач, проте, відсилає до образу іншого поміщика: «Белый зал, – вполголоса отчеканил Ченников, – посмотри – на стенах остатки золоченых шпалер... Представляешь себе Глинку, гуляющего или сидящего здесь?

– Нет, – вырвалось у меня, – это хоромы Плюшкина!» [262, с. 18].

Гоголівські ремінісценції і алюзії є плідними формами інтертексту, що дозволяють встановлювати постійний і легко упізнаваний зв'язок із попереднім текстом. Так, у маєтку Батенькова автор-оповідач звертає увагу на галерею портретів, із яких дивилися на відвідувача обличчя предків хазяїна, а у Фірсових будинок наповнений неймовірною кількістю розвалених меблів; у маєтку поміщиці Павлової, нової Коробочки, як і в «Мертвих душах», гостеві прагнули нав'язати купівлю не того, за чим він приїхав тощо. Як і у М. Гоголя, автор зображує корчму, його відвідувачів, дає байки й анекдоти. Відтворює він і класичну гоголівську сцену, в якій Чичиков і Манілов пропускають один одного й, нарешті, обоє протискаються у двері: «У двери Павел Павлович остановился, склонил голову набок, слегка изогнул талию и вытянул вперед руку. – Пожалуйста!

Мне захотелось подурчиться.

– Нет, уж пожалуйста, вы! – серьезно произнес я, став по другую сторону входа в совершенно такую же позу маркиза восемнадцатого столетия.

– Нет, уже вы первый, вы гость...

– Нет вы, вы хозяин!

– Да будьте столь любезны! – Павел Павлович положил свою десницю мне на талию и стал выпихивать меня вперед; я сделал то же самое шуйцею; руки наши переплелись и мы, точно обнявшись, одновременно втиснулись в соседнюю комнату» [262, с. 73]. В образі Чижикова автор об'єднав риси Чичикова і Ноздрьова й забезпечив опис добре упізнаваними деталями. Текст-зразок, таким чином, функціонує в новому тексті у різних формах інтертексту: ремінісценцій, алюзій, переповіданні елементів сюжету та ін.

Однак співвідношення оповіді з гоголівськими текстами не було завданням автора. Обираючи зразок, він, ймовірно, мав на увазі, передусім, сатиричне викриття звичаїв провінційного дворянства, проте в його характеристиці ключовим стає відношення до книг як до духовної скарбниці людства. Так, у онуків великого російського композитора М. Глинки його листи, альбоми й книги знаходилися в курнику і збереглися лише завдяки курячому послідові; у поміщика Батенькова, панський будинок якого вражав чистотою й порядком, журнали середини ХІХ ст. і давні книги було наказано спалити; у Павлової книжок не було зовсім, а за статуетки і дрібнички вона вимагала неймовірну ціну.

Чижиків протверезів лише тоді, коли гість запропонував йому опублікувати в газеті його фотографію: «Павел Павлович не понял моего затаенного умысла... Екатерина, Потемкин – и рядом с ними Чижиков со Станиславским – разве это не великолепно?» [262, с. 72]. Але саме в його будинку автор-оповідач виявив справжні скарби: твори Нарезного, ворожильну книгу «Чарівне дзеркало великого Алберта», листи Разумовського, Энгельгарта, Аракчеева. В Орловській губернії завдяки кмітливості поміщика Титова, який почав торгуватися за овес, а не за книги, він зумів купити цілу бібліотеку за двадцять п'ять, а не за двісті рублів, а в будинку Лазо були переконані, що всі блохи в будинку саме від книг, а не від собак.

Саме цей поміщик краще за інших відчув схожість поїздки автора-оповідача російською провінцією з поїздкою гоголівського героя. «Куда? – встретил нас оклик. – Я успел различить мелькнувшее мимо чуть рябое лицо и острую бородку господина в пыльнике.

– Чичикова везу!! – заорал в ответ Лазо, – мертвые души скупает.

– Стой! стой! – воплем раздалось за нами <...>

– Ну, теперь я могу умереть спокойно. Весь уезд завтра будет знать, что ты приехал...» [262, с. 152].

До шару «Мертвих душ» С. Мінцлов включає й інші, добре упізнавані елементи гоголівських творів. Про ремінісценцію з «Миргорода» ми вже зазначали. У підрозділі про відвідування маєтку Лазо виникає згорнутий сюжет «Ревизора». «В нашу дыру ревизор какой-то приехал, – рассказывает хозяин. – К нам и вдруг ревизор – понимаешь ты эту ерунду? Филипп Савельевич, конечно, явился к нему в полном параде, при шпаге, на петличках одна полосочка – титулярный советник, ведь, теперь ротмистр! Вошел бодро, прямо, красота танцмейстер, хоть сейчас ”Жизнь за царя” с мазуркой ставь! А назад, за дверь вытанцовал, как курица из ведра: даже волосы на лбу взмокли. Чинуши к нему: – что такое, что случилось? спрашивают. А тот как потерянный, и шепотком эдак – ”кукареку каное-то велел подать!”. Лазо задрыгал ногами от смеха. – А это кукареку – курикулум вите – оказалось» [262, с. 147 – 148]. Спроби просунутися по службі будь-якими шляхами, неуцтво, страх перед начальством об'єднують байку, яку розповідає Лазо, із творами М. Гоголя.

У повісті С. Мінцлова створена ціла галерея гоголівських типів: кучерів, прислуги, хлопчиків, відвідувачів корчем і міської публіки. Як гоголівські вони упізнавані за домінантою, точно схопленою и відтвореною автором. Не завжди вдається знайти джерело запозичення, тому можна говорити про переважне функціонування гоголівських алюзій. Мірою свого таланту С. Мінцлов значно поступається своєму великому попередникові. Йому погано вдається гоголівська іронія, типізація, він набагато успішніше

йде услід автора «Мертвых душ», успішно експлуатуючи його знахідки. Це в цілому властиво російській белетристиці «першої хвилі» еміграції, яка адаптує для читача досягнення «високої», класичної літератури, використовує її авторитет і статус «зразка».

Але при цьому автор домагається і власної мети: створює сатиру на провінційне російське дворянство межі століть, яке у своїй загальній масі залишилося колишнім. Байдужість до російської культури, ставлення до книги, як мотлоху, тягаря, старизни, яку треба б викинути або спалити, але можна і продати, викликає у автора-оповідача презирство. Особливою проникливістю пройняті ті фрагменти повісті, де він говорить про почуття, що наринали на нього, коли він побачив загублені мемуари, розірвані журнали початку століття, книги, що залишилися без обкладинки і з пошкодженими палітурками. Він бул щасливий, коли виявляв щось, на його думку, дорогоцінне, і був розчарований, коли бачив безглузді збори другорозрядних видань. Це дає можливість говорити і про образ автора, який має автобіографічний характер: бібліофіла, любителя російської культури, письменника.

Ще один зразок функціонування гоголівського інтертексту, однак уже в більш слабкому варіанті, – роман А. Реннікова «Души живые» (1925) [327]. У його назві використана ремінісценція назви поеми М.Гоголя та інверсія, що підкреслює полемічний характер назви: в романі зображені не мертві, а живі, справжні душі. Роман стає певною мірою відповіддю на пошуки М. Гоголя живої душі в Росії, у ньому відсутня сатира й іноді пробивається лише іронія, що видає співчутливу позицію автора по відношенню до героїв-емігрантів. Ймовірно, у цьому випадку можна говорити про те, що діалог із твором попередника набуває полемічного характеру, який виводиться не з окремих елементів тексту, як у повісті С. Мінцлова, а з усього роману в цілому, і ця полеміка «редуцируется до "горизонта ожидания" исторической эпохи» [128, с. 77].

А. Ренніков відправляє в подорож не одного героя, що оглядає звичай дворянства, а різних представників російського суспільства, у тому числі, й дворянства, яке виявляє себе в нових для них обставинах, зрозумілих і близьких сучасному йому читачеві.

Роман «Души живые» вийшов у світ у Белграді у видавництві М. Суворіна «Новое время» і присвячений пригодам невеликої групи російських біженців. У творі три частини, оповідь у яких організована різним місцем дії: Сербія; пароплав, що вирушає до Америки й переїзд до Венесуели; події на кавовій плантації і в Каракасі. В оповіді відчутна белетристична оглядовість, іноді навіть нарисовість: автор майже нічого детально не прописує, а якщо опис і виникає, то він набуває вигляду деяких координат, у яких розгортається дія, або декорацій. Так, перша розділ роману починається описом дороги до сербського села: «Село расположено на склоне горы. Узкая немощенная улица, окаймленная высоким взъерошенным плетнем, поднимается вверх крутыми зигзагами. От станции уже далеко. Извилистой тропой, унизанной частоколом телеграфных столбов, уходит к югу полотно железной дороги» [327, с. 5]. Кількома штрихами оповідач характеризує будинок, у якому належить жити новим поселенцям.

У третій частині роману російські емігранти приїжджають на кавову плантацію. «Дома для рабочих встречаются уже задолго до хозяйской усадьбы. Разбросанные беспорядочными группами среди голого поля, покрытого рыжей травой, они открыты со всех сторон – ни одного садика, ни одного огорода. Иногда только возле постройки ерошится зубчатый частокол вокруг загона для кур и свиней; между домами – веревки с висящими цветными лохмотьями; и изредка – возле облупленных стен, окруженные булыжниками места в квадратную сажень, с какой-то чахлой ботвой посередине. Казарма, предназначенная для русских, – ближе к дому Альмагро, почти рядом с конторой и продовольственной лавкой фазенды» [306, с. 218]. Місце дії змальоване, іноді, подібно до ремарок у драмі. Схоже

відтворені й інтер'єри жител. Так, у будинку Ірини Турміної, яка живе на утриманні таємного агента більшовицького режиму, підкреслено її матеріальне благополуччя. Якщо в будиночку, знятому емігрантами, «две старых кровати, кресло, на котором сидел, наверное, Александр Македонский», то в Ірини «диван, кресло. И трюмо есть? Шикарное!» [327, с. 44, 43]. У кімнатках венесуельської фазенди підкреслюються відсутність меблів і ознаки старого, дореволюційного життя: розміщена на стіні карта Києва, розклад лекцій, прочитаних іще в Росії, поживклі номери «Русских ведомостей» та ін.

Опинившись у далекому сербському селі князь і княгиня Валдайські з дочкою Тамарою, студент Петро Петрович Іванчиков, полковники Муромов і Ковилін, – це певною мірою типові представники тих соціальних груп, які залишали Росію після більшовицького перевороту й громадянської війни. На відміну від персонажів гоголівської поеми, герої А. Реннікова вирвані зі звичного їм середовища й для адаптації в новій вимушені виявляти знахідливість, завзятість, винахідливість. Пристосування до нових умов життя виявляє в них немало позитивних якостей. Оповідач змальовує марні спроби російської колонії посадити город і зробити його джерелом існування, невмілу торгівлю овочами і фруктами, численні й невдалі пошуки служби. Зав'язавши декілька любовних колізій – Ірина – Муромов, Тамара – Петро Іванчиков і Ковилін, – він досить лаконічно, схематично завершує кінець затії з городом, описує роз'їзд колоністів до різних країн у пошуках служби, і в другій частині роману переносить місце дії на пароплав, на якому російські емігранти намагаються потрапити до Америки.

До оповіді вводяться нові персонажі: капітан корабля Смітсон, його слуга Рольс, княгиня Валентина Вікторівна Петровська, генерал Зубін і встановлюється пряма залежність між персонажем і його походженням, родом його діяльності. У третій частині роману «Душі живі» російські емігранти опиняються на кавовій плантації, де розв'язуються любовні історії й завершуються сповнені негараздів і поневірянь пригоди. У романі важко

знайти завершені психологічні типи, що втілюють загальнолюдське: А. Ренніков створює репрезентативні образи, що допомагають схарактеризувати походження, життєвий устрій, приналежність до певного соціального шару, а також долю героїв у типовій життєвій ситуації, – в еміграції.

Роман «Души живые» – досить цікавий твір, у якому представлена широка типологія людських фігур, зображених в певних обставинах. Соціальна детермінація персонажів прокреслена в письменника досить яскраво. Так, княгині Валдайській властиві всі ті особливості представниці вищого класу, за якими можна визначити її тонке виховання, «нерви»: вона слабше за усіх фізично, з нею раз у раз трапляються приступи, її стомлює невлаштованість побуту. Княжна Тамара є витонченою дівчиною, яка захоплюється природою, яка долає труднощі подорожі, однак легко захоплюється «фатальним» чоловіком – таємним чекістом. Тут виникає перетин із «Хождениями по мукам», де Даша стає жертвою своїх почуттів у безглуздій історії з Безсоновим і в небезпечній – із Савінковим. Петро Петрович Іванчиков – студент, у якому підкреслюється типовий інфантилізм, абстрактність отриманих ним знань і, разом із тим, юнацька безпосередність і чутливість. Це досить статичні фігури: властиві їм якості на початку роману виявляються й у кінці, розвиток характерів не відбувається.

Як справедливо відмічав І. Гурвич, у белетристичному творі вирішується завдання «явить читателю предельное выражение типа, типовой социальной психологии. Беллетристический образ колоритен, внутренне динамичен, но развернут в очерковой, ”классификационной” перспективе» [128, с. 32]. Ця перспектива відчувається вже в першій частині роману, де до оповіді вводяться нові герої – сусіди маленької російської колонії: Ірина Турміна та її таємничий співмешканець чекіст Розовський, шукач пригод і фантазер, усюдисущий юнак Поль, козак Стороженко. Автор приєднує до оповіді героїв, здатних у сукупності репрезентувати росіян в

еміграції: представників аристократії, студентства, військових, купецтва й таємних агентів більшовиків. Персонажі, введені до оповіді в другій частині роману, також наділені стереотипними характеристиками, що дозволяють у них упізнати типових американця, козака, російського генерала та ін. Вони не лише залучені до боротьби за виживання, але і виражають колективну емігрантську психологію.

Так, протягом другої і третьої частини роману Малинов, який приєднався до російської колонії на пароплаві, зображений шукачем істини. Співзвуччя його прізвища гоголівському персонажеві підкреслене його наївною мрійливістю. Вона виявляється в намірі написати видатну книжку і в постійній зміні поглядів: «Когда я писал эту книгу в Париже, я исходил из принципа коллективизма, – задумчиво глядя на противоположную стену, тихо заговорил он. – <...> Неожиданно все перестроилось. Да. Показалось, что более справедливое начала для всеобщего счастья не коллективизм, а индивидуализм... Мы логически не можем обосновать коллективизма. Точно так же – индивидуализма. Мы не в состоянии найти и среднего положения. Человеческие отношения вообще не могут быть обоснованы никакой логической схемой. Чутье, вкус, совесть... вот критерии. Вся наша жизнь иррациональна. Значит, иррационально и общество. И государство. Все!» [327, с. 363]. До фіналу роману він так і не закінчив свою книгу, проте змужнів під тиском суворих випробувань працею і невлаштованістю.

«От физического труда, как оказалось, страдал больше всех Малинов, бывший по летам значительно моложе князя. Первые несколько дней Илья Петрович почти ничего не ел; едва добравшись в плантации до дому, он сразу ложился на кровать, засыпал, часто даже не успевая раздеться. Затем несколько дней не только плохо ел, но плохо и спал, так как солнце сквозь тонкую рубаху окончательно обожгло ему спину и грудь, а по коже пошли пузыри. Дней через десять, окончательно измучившись, он слег в постель, проспал несколько суток, просыпаясь только для того, чтобы поесть и выпить кофе. Но зато после этого, выйдя, наконец, на плантацию, бодро

работал до вечера и, вернувшись к шести часам домой, неожиданно съел не только свою порцию фасоли, но порцию сестры и часть порции Петра Петровича» [327, с. 229].

У нього зникло «обиженное выражение лица, которое появилось в дни октябрьского переворота», з'явився спокій і натхнення. Подібними шукачами є й інші персонажі, проте кожен із них робить це в міру свого розуміння. Козак Стороженко у Венесуелі кидає роботу на кавовій плантації і повертається до справи, якій навчений краще за інших: влаштовує джигітівку, бере участь у кінних змаганнях і збирає козаків для служби місцевій владі. Колишні військові, ті, які робили найчорнішу роботу далеко за межами батьківщини, завдяки своїм якостям опинилися на найвищих державних посадах у Венесуелі. А. Ренніков включає навіть анекдотичну історію про російського емігранта в Конго на спорудженні залізниці, який став певною мірою вождем місцевого племені й улюбленцем тубільних жінок.

Однак захоплення мужністю російської людини набуває іноді націоналістичного характеру. «... Визжат пилы, стучат топоры на чужой стороне. Гнутя спины над чужими бумагами... Покрывает это все наша чудесная русская песня, известная всем материкам, всем океанам. Горячая она, как молитва, широкая, как объятия друга... И все для чего? Все для нашего будущего. Петр Великий строгал в Амстердаме... И построил Россию – Империю. Плавал в Немецком море... Стал ногою в Балтийском. Вот и мы – не новый ли Петр? Пока – распыленный, впоследствии – соединенный в великое целое. Это, я уверен, наша миссия для своей же России. <...> не напрасно русский человек по белому свету болтается. Не для того ведь Господь разогнал его по всем материкам и народам, чтобы он корзины плел или продукты продавал на базарах. <...> наш православный человек в мировом рассеянии – это, действительно, проповедь. Капля за каплей, один за другим, Петров за Ивановым, Иванов за Сидоровым – долбим мы их всех – и европейцев, и американцев, и цветной всякий сброд,

что, действительно, не в одном брюхе смысл существования людей» [327, с. 295]. Ідея російської вищості, проте, виникає лише в кінці роману, в діалогах емігрантів, які багато що пережили, і була покликана, думається, підбадьорити читачів роману.

У його перших двох частинах А. Реннікову вдається показати поневіряння російської колонії з відомою часткою гумору. Особливо в цьому сенсі вирізняється друга частина, де герої, які покинули Сербію, опиняються на пароплаві, що прямує до Америки. У ході оповіді з'ясовується, що вони не можуть покинути корабель ні в одному пункті подорожі, оскільки в них немає віз, і вони змушені бути вічними пасажирами й – одночасно – мучителями капітана корабля та його команди. Висуваючи до центру оповіді княгиню Петровську – упізнаваний тип безцеремонної й наполегливої, такої, яка звикла до чоловічої уваги, жінки, – А. Ренніков досягає поєднання смішного і цікавого.

Умовивши капітана віддати їм перекрашований човен, княгиня й очолювані нею пасажири висаджуються на березі у французькій провінції й оселяються у старовинному замку. Тут перед ними з'являються привиди – лицарі в обладунках і зі зброєю, – теж російські емігранти, які прагнули виселити непроханих гостей. Кільцева композиція надає оповіді абсурдного характеру: місцева влада, що симпатизує комуністам, вивозить емігрантів у відкрите море й кидає їх у шлюпці, яку підбирає по дорозі назад той же корабель, що нещодавно їх висадив. Тут автор роману використовує поетику анекдоту, в цілому притаманну його творчості.

У «венесуельській» частині роману читач отримує можливість доторкнутися до «екзотики»: російські інтелігенти виконують роботу місцевих селян, витримують суворий режим, пристосовуються до їжі, клімату, мови. Автор ідеалізує господаря фазенди, визначає лінію його протистояння розбещеному синові, однак цей мотив залишається неопрацьованим. Також не змальовано й місцеве населення: російська колонія знаходиться як би у замкненому просторі, а оповідач зосереджений

на стосунках біженців між собою. Це призвело до змін в особливостях оповіді. Нарисовість і оглядовість витісняються спробами зображення духовного життя персонажів, однак говорити про психологізм тут складно.

Кожен із них «саморепрезентується» в просторових монологіях, розповідаючи про своє минуле життя або обгрунтовувавши певні риси своєї вдачі. Так, студент, закоханий у механіку, який прагне до раціонального мислення, що виявляється навіть у дрібницях, у Венесуелі замислюється про одруження. «На третьем курсе, когда оба семестра гораздо легче, <...> жил как-то уединенно, ни с кем не знакомился. А на четвертом, помню, подружился с одной очень милой курсисткой... Из хорошей семьи, развитой. Скажу откровенно – был даже влюблен в нее. Но наступали как раз государственные экзамены, нельзя было отвлекаться посторонними делами. А она, пока я экзаменовался, вышла вдруг замуж. <...> А потом меня оставили в университете. В два года нужно было подготовиться к магистерскому экзамену, а программа – громадная. Кроме того, в гимназии приходилось преподавать. Теперь я, должно быть, значительно изменился. Конечно, мысль о браке не кажется мне сейчас невероятной, принципиально невозможной, в особенности если... если встретится женщина, с которой окажется много общего» [327, с. 232 – 233]. Підкреслюючи педантизм студента, автор навіть поміщає в романі таблицю, в якій той розміщував корисні і шкідливі боки одруження.

Просторові монологи російських військових, змушених поневірятися світом у пошуках служби, і тих, які знаходять, нарешті, застосування своїх сил і знань у Каракасі, також не цілком передають їхні душевні переживання, проте дають можливість завершити певні сюжетні лінії. Герої розповідають про зрадливість своєї долі, труднощі, які їм довелося пережити й, нарешті, пояснюють, як опинилися в далекій Венесуелі й зустрілися зі своїми колишніми друзями. Як справедливо відмічав І. Гурвич, у белетристиці виявляється різне співвідношення біографічного й оглядового, і якщо в перших частинах роману А. Реннікова домінує

оглядовість, а епізоди прилягають один до одного переважно за принципом монтажу, то в третій вище стає частка біографічного, а епізоди скріплені причинно-наслідковими зв'язками. Саме монологи персонажів, що випали з оповіді в кінці першої частини і введених до неї у третій, допомагають зрозуміти деякі події, вчинки, зіставити мотивування, які «обычно »отстают» от быстрого чередования портретов, характеристик – и все же дают себя знать в компоновке материала, в сюжете» [128, с. 38].

Стрічкоподібний сюжет роману А. Реннікова підпорядкований, на нашу думку, найважливішому для письменника «питанню дня»: долі російських емігрантів. На відміну від М. Гоголя, він залишає поза увагою ті онтологічні проблеми, які хвилювали письменника-класика в минулому столітті. А. Ренніков відгукується на актуальні для його читачів події, змальовує характерні місця зосередження емігрантів і їхні типові заняття, виявляє в російських біженцях силу духу, оптимізм, рішучість, незважаючи на відчайдушний стан, у якому вони опинилися. Навіть у «Диктаторе мира» він знаходить тональність, що дозволяє осмислити катастрофічні події дійсності з відомою долею гумору, побачити в несимпатичних, загалом, героях «душі живі». Це в цілому властиве його творам.

Так, скажімо, у 1930 р. А. Ренніков опублікував невеликий роман «Жизнь играет», в якому, на відміну від роману «Души живые», є центральний персонаж. Його функція полягає в тому, щоб спостерігати, оглядати, «демонструвати». Звернімо увагу на те, що в назві цього твору знову використана інверсія, однак з іншою, ніж у попередньому романі, метою. Він вступає у протиріччя зі змістом твору і містить іронічний сенс: у центрі Європи, в місці, де зосереджені всі задоволення, колись доступні російським підданам, герой виявляється на межі виживання. Ймовірно, назва повісті містить відсилання до популярного на початку ХХ століття оповідання Виноградова (М. Раменського) «Жизнь иссякла» («Русское богатство», 1900), у якому трагічно завершується життя героїні, і є його парафразом.

Молодий чоловік Никанор Андрійович Корягін у А. Реннікова є провідником по колах емігрантського життя в Європі. Він переїздить із Сербії до іншого центру зосередження російських емігрантів – до Парижа, що також змальований у нарисовому стилі. На наш погляд, у основі сюжету цього твору, жанр якого, на відміну від авторського визначення, усе ж повість, а не роман, лежить анекдотична історія: незнайомі люди просять Корягіна приглянути в потязі за дівчинкою, яку в Парижі повинна зустріти матір. Однак ні на вокзалі, ні пізніше її ніхто не зустрічає, не шукає і не забирає. Молодий емігрант без житла й засобів для існування виявляється обтяжений чужою дитиною.

Як і в романі «Души живые», у повісті «Жизнь играет» А. Ренніков створює цілу галерею типових представників російської еміграції: священник, генерал-таксист, чиновник-ідеаліст у відставці, посередник-аферист, дворянин-робітник та ін. Хоча сюжет скріплює історія покинутої дитини, оповідь розпадається на окремі епізоди, в яких Корягін оглядає різні сфери життя еміграції, причому щоразу виникає інша точка зору. Так, журналіст Поталов і його приятель Щебетов-Коровський оцінюються з точки зору головного героя. Поталов, прочитавши рекомендаційного листа, не лише не допомагає Корягіну грошима або місцем служби, але прагне залучити його до політичної діяльності. Щебетов-Коровський живе абстрактними ідеями, читаючи знайомим і незнайомим людям свої статті. Помандрувавши з Корягіним до метро, він «провел рукой по голове, вдохновенно посмотрел в конец перрона, <...> и начал: – Господа! Европа гибнет, Европа впала в маразм. Я утверждаю, я верю, что на смену ее больной цивилизации снова придет здоровый дикий Восток, перебьет ее дорогую севрскую посуду, изорвет в клочья брюссельские кружева, сбросит с железнодорожных насыпей паровозы и промчится бедуином от Варшавы до Кале, давя копытами арабского коня махровые цветы хрупкой оранжерейной культуры» [328, с. 50].

Новий знайомий Корягіна, Федір Іванович Скачков, характеризується не персонажем, а автором-оповідачем, і Корягін не знає про те, що стає жертвою чиновника-афериста. Він був «один из тех неунывающих, чересчур бодрых беженцев, которых нетрудно встретить повсюду в европейских центрах, где они всегда что-то затевают, предпринимают, организуют, преобразуют. <...> Метод поведения был у него прост и ясен. Требовался в Софии шофер, Скачков шел в гараж, осматривал у автомобиля разнообразные загадочные части, смело садился внутрь и пускал в ход все, что возможно, не огорчаясь первыми естественными неудачами» [328, с. 53].

Потерпівши невдачу на цьому терені, Скачков «начал по очереди переходит от одной незнакомой профессии к другой. Видел он в газете, что в банке нужен английский корреспондент, он оказывался английским корреспондентом. Приклеивал портной к окну объявление, что ему необходим закройщик, Скачков становился закройщиком» [328, с. 53 – 54]. Перепробувавши всі можливі заняття, герой завершив свою балканську кар'єру різьбярем каменю у трунаря. «Поставив на кладбище несколько монументов, глядя на которые вдовы и сироты безутешно рыдали у праха дорогих покойников, он твердо решил переехать в Париж, раздобыть где-то денег и явился в столицу Франции в твердом намерении разбогатеть» [328, с. 53 – 54].

Іронічний погляд оповідача виявляється не лише в характеристиці типу афериста, але й самого Корягіна, який невміло намагається знайти службу рекламним агентом, яке обернулося ходінням по вулицях із рекламним щитом на плечах, робітником на заводі, що завершилася зламаним верстатом та ін. Однак іронія відступає там, де мова йде про долі Росії, причину краху старого режиму, долі емігрантів. Так, попутник Корягіна, священник о. Василь, озираючись на нещодавню російську історію, висловлює думку про те, що винною в недавній трагедії є література, сприйнята, як керівництво до дії. «Эх, батюшка, батюшка! Не жизнь была –

сон чудесный, – восклицает о. Василий. – А между тем, кто у нас не измывался над родиной? Кто не клеветал? И то публике не нравилось, и это. Если чиновник – непременно Фамусов. Если военный – обязательно Скалозуб. А вышло, что не из-за Скалозубов-то погибла Россия, а вот из-за этих самых зубоскалов. Все только и делали, что оплевывали государство. Я, конечно, в литературе не силен, тонкостей всяких не понимаю. Но, слава богу, читал немало, театры тоже любил посещать. И скажу вам – нигде не встречал правды о русском человеке» [328, с. 13].

Поряд із грибоедівським інтертекстом тут виникає ім'я і твору М. Гоголя та знову в полемічному контексті. «В этом отношении, по-моему, Гоголь своим "Ревизором" много вреда принес, – говорит о. Василий. – Убедил чиновников, что они, мол, дураки или взяточники, дух у них совсем и упал. Раз писатели уверяют, что переть против рожна? Ну и стали брать понемногу, в особенности те, кто за литературой следил» [328, с. 13 – 14]. Зрозуміло, тут висловлена точка зору персонажа, а не автора-оповідача, і критичний пафос священика викликаний не «шкодою», заподіяною М. Гоголем свідомості чиновництва, а засобом критики, який він обрав у своїй комедії. Сам же персонаж багато в чому співзвучно авторові «Вибраних місць із листування з друзями» вказує шляхи духовного виправлення: «Вот когда души русских людей потянутся к Богу не только как к заступнику слабых, но и как к предводителю сильных... Когда вера из боязливой да оглядывающейся, да идущей на всякие уступки делается торжествующе-смелой, тогда сам Господь станет во главе и сметет власть безбожников» [328, с. 15]. Звернімо увагу, що в цьому фрагменті з'являється слово «душі», що пов'язує назву гоголівської поеми, роману «Души живые» з текстом повісті «Жизнь играет».

Як вже зазначалося, А. Ренніков створює переважно стереотипні персонажі, які втілюють риси того або іншого соціального типу. У його творчості виникають і паралелі між образами, наділеними схожою історією життя й загальними рисами. Так, знайомий Корягіна по колишній службі у

військовому відомстві Орловський нагадує Малинова з роману «Души живые». «...Увлечение философией, в особенности теорией познания, не заглохло в нем даже в годы гражданской войны. Не имея возможности найти для этих бед настоящего специалиста, Орловский поневоле удовлетворялся Корягиным, который, как никак, окончил юридический факультет. <...> К сожалению, так и не удалось мне с тех пор засесть за эту работу, – говорит Орловский. – Сначала Галлиполи, потом завод. Возвращаешься с работы усталым, разбитым, сил не хватает за что-нибудь взяться» [328, с. 75]. Як і Малинов, він мріє написати книгу, проте тягар емігрантського життя заважає реалізації його задуму. Тут відчутний перегук із героєм роману В. Кримова «Дьяволенок под столом» Вітусом, який також працював над серйозною книгою, але так і не зумів її написати. Ще один перетин двох творів – прізвища, якими А. Ренніков наділяє своїх героїв. Так, у романі «Души живые» одна з героїнь, Ірина, носить прізвище Турміна. У повісті «Жизнь играет» Корягін знайомиться на заводі з колишнім військовим, полковником Турмінім.

Повість та інші твори А. Реннікова пов'язані між собою також темою минулого і сьогодення Росії. Так, у романі «Диктатор мира», про який йшлося в попередньому розділі, подано іронічну оцінку порядків, що настали після скидання більшовиків, і пропонується картина світу, схожа з дореволюційною дійсністю. У повісті «Жизнь играет», як і в романі «Души живые», герої зустрічають людину, яка знає, як насправді йдуть справи на батьківщині.

Так, продавець дешевих американських костюмів розповідає про сина, який залишився при більшовиках: «Мне, например, сын пишет: ”Папаша, приезжай, я сейчас комиссар, вроде как губернатор”. Так я ему в письме отвечаю: ”Самуил! Может быть, по-твоему, ты и комиссар, но по-моему, ты просто дурак. Ты увидишь, чем для тебя твоя губерния кончится”. <...> Разумеется, в свое время я тоже был до некоторой степени республиканец. Кто из евреев не был? Думал, ежели республика, то вообще можно и больше

заработать, и лучше детей воспитывать, и чувствовать себя ежели не как рыба в воде, то, по крайней мере, как республиканец в республике. А что вышло? Вы думаете, при большевиках честному человеку можно что-нибудь заработать? Скажите это Сталину! <...> И даю вам слово: ежели бы меня кто-нибудь спросил: Розенцвайг, что ты самого дорогого потерял в России? Я бы обязательно отвечал: самодержавие» [328, с. 113 – 115]. Як і єврей-торговець, Корягін, як, ймовірно, і сам автор-оповідач, є монархістом, тому будь-які спроби залучити персонажа повісті до соціалістичних угруповань терплять поразку.

Окрім галереї портретів російських емігрантів А. Ренніков дає нарисові описи побуту, устрою, заняття емігрантів у Парижі. Так, у пошуках матері кинутої дівчинки Корягін виходить на базар: «Среди ряда навесов и тележек немало и русских продавцов, которых легко отличить от других. Спокойно, с достоинством стоит полная курносая дама возле переносных вешалок с рабочими куртками и брюками; деловито-сосредоточенно глядит на толпу интеллигентного вида господин с заметной военной выправкой, продающий замки, ножи и другие железные изделия; в промежутке между ними бородатый русский еврей, выставив прилавок с дешевыми костюмами, зорко всматривается в толпу прохожих, громко восклицает по-русски: – Господа офицеры! Будьте добры! Американские костюмы специально для русских! Всего 75 франков! У большевиков стоят не меньше двух тысяч! А возле еврея, у тележки с халвой, рахат-лукумом и русскими сладкими пирожками – скромная, хорошенькая блондинка, тоже, без сомнения русская» [328, с. 98].

Вирушаючи до їдальні, він спостерігає за іншою публікою, яка працює на заводі, куди насилу влаштувався й він сам: «...грузный пожилой беженец, бедно одетый, с огрубевшими руками, от которых была плохо отмыта машинная грязь. Напротив, по другую сторону длинного стола, какой-то франтоватый молодой человек, очевидно не из рабочих, в чем-то настойчиво убеждал своего соседа...» [328, с. 100]. Але знайомства на базарі

і в ідальні не отримують свого сюжетного продовження: вони складають певною мірою фон, на якому розгортається історія Корягіна. Автор-оповідач дає їй оптимістичне завершення, до якого включає тужливу ноту: дівчинку знаходить її мати, герой вирішує переїхати на ферму, його чекає щасливе майбутнє. Але напередодні від'їзду він натикається на звістку, що затьмарює його прекраснодушний настрій: «... при переходе через финляндську границу убит белогвардейский шпион полковник Турмин, несколько раз уже проникавший для террористических актов на территорию СССР с подложным паспортом на имя Петра Степанова...» Газетне повідомлення додає драматизму до іронічної оповіді.

Гоголівський інтертекст з'являється і в белетристичних оповіданнях письменника. У збірці «Незванные варяги» (1929) він функціонує разом з інтертекстом із творів І. Тургенєва і В. Розанова.

Так, у першій частині збірки опубліковане оповідання «Будущие городничие». Як і в «Душах живых», у ньому наче немає прямих відсилань до гоголівського тексту, окрім уведення до назви певною мірою маркованого слова. Головний герой, Микола Іванович Синявін, «после свержения большевиков» призначений «градоначальником города Энска» [329, с. 64]. Початок оповідання, таким чином, відсилає, як і в «Диктаторе мира», до часів після скидання більшовицького режиму, і містить, як у творах М. Гоголя, найменування міста, назва якого обігрується тією ж буквою. У романі «Диктатор мира» вся оповідь розгортається в утопічному хронотопі, в оповіданні «Будущие городничие» умовний майбутній час підкреслений у заголовку й у назві міста – Енськ. Майбутній городничий, як і його гоголівський прообраз, дає розпорядження усім, хто знаходиться в його оточенні: слугі – як готувати обід, шевцеві – як тачати чоботи, кондукторові – як перевіряти квитки у трамваї та ін. При цьому кожному наказано з'явитися до Синявіна в неділю після обіду, щоб навчитися своєму ремеслу.

Із «Ревизора», таким чином, А. Ренніков бере одну деталь: нав'язливі й самовпевнені настанови городничого, проте автор забезпечує їх характерними для життя російської еміграції деталями. Синявін знає, як перевіряти квитки, тому що в Загребі цілий місяць був трамвайним кондуктором, а настанови газетяреві висловлені на підставі його досвіду служби в софійській друкарні. «Николай Иванович по очереди читает каждому лекцию, объясняет, тут же на инструментах и материале показывает, как следует работать. И поздно к ночи, когда нужно ложиться спать, с сожалением расстается с коллегами, которым горячо и долго жмет руки, просит не забывать, заходит почаще по воскресеньям поболтать о дратве, о пилах, об экспедиции, о беф бризе» [329, с. 67]. Припущення щодо того, що відправною точкою для цього оповідання є саме «Ревизор», виявляє остання фраза героя розповіді. Виправдовуючись перед невдоволеною його учительством дружиною, він говорить: «Градоначальник ведь действительно должен быть для населения отцом и учителем! Только тогда ему не страшен никакой Гоголь!» [329, с. 67].

Оповідання А. Реннікова «Стихотворение в прозе» відсилає до відомого циклу І. Тургенєва назвою, що не залишає сумнівів у джерелі інтертексту, й особливою ліричною інтонацією. Проте в оповіданні виникає комічний ефект від контрасту між інтонацією й описом, для якого вона використана. Його підкреслює рефрен. «Это было давно. Но мы помним, когда это было... Ясное летнее утро. Солнце будит сквозь ставни, протягивая к кровати лучистые пальцы. Встаешь. Одеваешься. Вычищены башмаки... Вода принесена в умывальник... В столовой приготовлено кофе... И для кухни кто-то где-то уже колет дрова. Открываешь двери на террасу. Яркой радостью ароматов врывается в комнату сад, шумят птицы, небо смеется сквозь ветви голубыми глазами. <...> Как хороши, как свежи были розы!» [329, с. 61].

Рефрен є цитатою з вірша І. Мятлєва (1843), що став відомим романсом: його чудово виконував А. Вертинський. Переспів цього вірша

«Классические розы» (1925) належить І. Северяніну: нагадаємо, як він завершується: «... Как хороши, как свежи будут розы, / Моей страной мне брошенные в гроб!» [361, с. 129]. Але джерелом інтертексту, як нам видається, були все-таки не вони, а вірш у прозі І. Тургенєва «Как хороши, как свежи были розы...». (1897) повністю.

Нагадаємо, що в цьому творі рефрен перериває ліричний роздум про різні пори людського життя: «Теперь зима; мороз запушил стекла окон; в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забившись в угол; а в голове всё звенит да звенит: Как хороши, как свежи были розы... И вижу я себя перед низким окном загородного русского дома. Летний вечер тихо тает и переходит в ночь, в теплом воздухе пахнет резедой и липой; а на окне, опершись на выпрямленную руку и склонив голову к плечу, сидит девушка – и безмолвно и пристально смотрит на небо, как бы выжидая появления первых звезд. <...> Как хороши, как свежи были розы... <...> Свеча меркнет и гаснет... Кто это кашляет там так хрипло и глухо? Свернувшись в калачик, жметя и вздрагивает у ног моих старый пес, мой единственный товарищ... Мне холодно... Я зябну... И все они умерли... умерли... Как хороши, как свежи были розы...» [404, с. 167 – 168].

У А. Реннікова видозмінюється не лише текст вірша, але й сам рефрен, що посилює комічний ефект: «Как хороши, как непринужденны были позы!», «Как хороши, как безопасны были грозы!», «Как хороши, как дешевы были для вещей провозы!», «Как хороши, как мощны были паровозы!», «Как хороши, как плодоносны были лозы!», «Как хороши, как бодры были за окном морозы! Как хороши, как свежи были в вазе туберозы!» [329, с. 62, 63]. Назва квітки – туберози – видається алюзією на поезію Срібного століття, перш за все, популярний збірник І. Еренбурга «Стихи» («Туберозам»).

Фрагменти тексту, перемежовані рефреном, присвячені, як і в І. Тургенєва, прекрасному і назавжди втраченому минулому. «Кончался сезон. Глубокой осенью встречал Петербург по возвращении. Начиналась зима.

Мела метель... Но внутри, за окнами, тепло. Струится свет люстр. Бодро входишь с морозного воздуха, снимаешь заиндеветый мех. И идешь к себе в кабинет, где уже ждут на полках любимые авторы, где со стен безмолвно манят картины. На столе все готово к работе. Раскрыто несколько книг. Лежит бумага. И в вазочке склонились поставленные заботливой рукой туберозы. <...> Это было давно. Так давно, что мы скоро забудем, когда это было. И теперь я сижу у себя, в Медоне, возле дымящей печки, надев пальто в рукава, вздрагивая при стуке дождя... И вспоминаю: где розы? Лозы? Туберозы? Паровозы? Козы? Что осталось? Комхозы?» [329, с. 63]. Форма вірша в прозі А. Реннікова є стилістичною цитатою і встановлює безпосередній зв'язок між класичним текстом-зразком і новим текстом. Проте вона набуває полемічного характеру: оспівуване автором прекрасне минуле, символом якого став класичний текст, зникло назавжди, перетворившись на сумовите животіння людини в еміграції.

Ще один текст-зразок, від якого відштовхується А. Ренніков, також установлюється за назвою: «Из мира неясного». Як відомо, у 1901 р. В. Розанов випустив однією книгою «В мире неясного и нерешенного» ряд своїх статей, що були опубліковані в періодичному друці в кінці XIX ст. Вони були присвячені проблемам сім'ї й статі як формі долучення до Бога. Використовуючи у назві оповідання ремінісценцію із заголовка розанівської книги, А. Ренніков установлює з нею діалогічний зв'язок, проте осмислює тематику В. Розанова іронічно.

Герої його оповідання у святвечір розповідають один одному страшні й таємничі історії, але жодна з них у оповідачів не виходить: «...прежня жизнь, до воплощения в эмигранта, не особо богата таинственностью» [329, с. 52]. Умовивши Миколу Миколайовича поділитися містичним переживанням, герої так і не дізнаються нічого конкретного й страшного, чого чекали на початку його багатообіцяючої розповіді: «Что касается привидений и духов, господа, – задумчиво начал он, размешивая ложкой сахар, – то должен сознаться: в этой области мне всегда не везло, хотя в

душе своей я большой мистик и по убеждениям ярый спирит. Могу сказать, что не только целого призрака, но даже небольшой материализованной руки и ноги – и то мне ни разу не удалось где-либо увидеть. На спиритических сеансах, когда начинаются стуки, первые слова почему-то всегда обидно направлены против меня. ”Пусть он уберется”, или ”гоните его в шею”, – вот обычные приветствия по моему адресу, на которые я даже перестал, в конце концов, обижаться» [329, с. 52]. Микола Миколайович раз у раз відволікався на описи життєвих подій, його думки чіплялися одна за другу, викликали в пам'яті людей із колишнього життя в Росії, нарешті, він «печально вздохнул, опустил голову. И жутким молчаньем дал понять, что рассказ о потустороннем мире окончен» [329, с. 60]. А. Ренніков іронізує не лише над заголовком розанівської книги, інтерпретуючи його буквально: «зі світу незрозумілого», але і над самою його манерою плутано викладати свої думки.

Називаючи ще одне оповідання збірки «Робинзон Крузо», А. Ренніков пише не пародію на відомий роман Д. Дефо, а використовує його фабулу. Це розповідь про російського емігранта, який, злякавшись експлуатації на кавовій плантації у Бразилії, добровільно залишив пароплав і опинився на незаселеному острові. Описуючи його життя наодинці, далеко від людей, А. Ренніков іронізує над звичайними поневіряннями, які випали на долю емігрантів. «Какая роскошь! Какие удобства! Вспоминая свою жизнь на Лемносе, на Халках, а потом на копиях Перник в Болгарии, я отдыхаю телом и духом, окреп, пополнел. При спуске с чемоданов на берег приятно щекотало мою гордость – полное отсутствие места для регистрации и предъявления визы» [329, с. 102].

Герой обстежував острів і з'ясував, що на ньому немає митниці, більшовиків, квартирних хазяйок і за півроку збудував там будинок з усім необхідним для життя. «На кухне стоит прекрасная печь, обшитая деревом по системе одного моего приятеля и дающая 80 процентов экономии топлива; в спальне я поставил превосходную складную кровать, системы

другого знакового беженця, удобною тем, що днем вона обрачається в стол, после обеда – в лонг-шез, вечером – в ванну, а когда иду на охоту – в пустой ящик наподобие охотничьей сумки» [329, с. 103]. Автор-оповідач використовує властивий Д. Дефо стиль детально описувати, як можна облаштувати кухню, спальню, з чого зробити предмети меблів і ужитку. «Превосходный разборной шкаф сделал я из растущего здесь в изобилии палисандрового дерева, куда повесил за ненадобностью на три отдельные вешалки пиджак, брюки и жилет, чтобы они не терлись друг о друга и лучше сохранились до тех пор, пока понадобятся. И вообще для всего теперь у меня есть свое место. Даже для уцелевшей каким-то образом в чемодане петербургской конфетной коробки "Блигкен и Робинсон" в гостиной стоит специальный изящный столик с инкрустациями. <...> Говорить ли мне о всем комфорте, которым пользуюсь я на своем острове? – восклицает рассказчик. – Печь моя зимой не охлаждается, летом не нагревается; в спальне висит электрический фонарик, на котором я заставил безостановочно вращаться особым приспособлением цветной абажур; электрическую энергию я беру от прибора волн; по острову катаюсь на самодельном деревянном велосипеде; а моя изящная лодка, в которой я совершаю послеобеденные прогулки вокруг острова, составляет мою главную гордость, так как для движения ее я избрал вместо неуклюжих весел – педали, и превращаю в энергию движения свой собственный вес...» [329, с. 103, 104]. Проте цю благодать затьмарює відсутність на острові політичних опонентів. Коли герой виявив ще одного російського біженця, якого хотів назвати П'ятницею або, – за назвою коробки цукерок Блигкеном, що збереглася, – він мріяв тільки про те, щоб той сперечався з ним про політику і можна було організувати дві політичні партії з протилежними поглядами.

Апеляція до класичного тексту-зразка є для А. Реннікова засобом інтертекстуального діалогу, у якому експлуатується спосіб оповіді, імена головних героїв, зберігаються елементи колишньої фабули, відбувається

редукція класичного образу. Проте, як і в інших творах, письменник парадоксально завершує оповідь, що зближує його з поетикою анекдоту. Цим характеризуються всі оповідання, що входять до збірки «Незваные варяги», елементи поетики анекдоту виявляються, як вже зазначалося, і в повісті «Жизнь играет».

Висновки до 4 розділу

У розділі були розглянуті окремі випадки апеляції до прецедентних текстів, які свідчать про одну з особливостей поетики белетристики у цілому.

У белетристиці російської еміграції 1920-х – 1930-х рр. діалогічні зв'язки між класичними текстами-зразками й новими творами мають характер ідеалізації і привласнення, в яких виявляється і ставлення авторів до колишніх текстів, і редукція їх сенсу, пов'язана з іншими художніми завданнями, врахуванням горизонту очікувань читача-емігранта.

Декларацією такого діалогу і засобом привертання уваги до власного тексту, передусім, стає назва твору. І С. Мінцлов, і А. Ренніков уводять до неї елементи назв класичних творів, вдаючись до інверсії, ремінісценції або парафрази, тим самим, акцентуючи увагу на наявності тексту-зразка і свідомо декларуючи звернення до нього. У повісті С. Мінцлова «повторення» гоголівського тексту є більше явним і послідовним, ніж у А. Реннікова. У той самий час, у романі «Души живые» і збірці белетристичних оповідань «Незваные варяги» апеляція до класичного тексту-зразка більш різноманітна, що давало можливість для творчої свободи письменника і розширювало можливості читацької співтворчості.

У творах застосовано прийом, що сьогодні називається подвійним кодуванням: освічений читач упізнавав у новому творі риси колишнього, виявляв ремінісценції й алюзії, що відсилають його до відомого прецедентного тексту; читач, не знайомий із класичним зразком, задовольнявся гумором автора, цікавим сюжетом, потішно розказаною історією. Говорячи іншими словами, і С. Мінцлов, і А. Ренніков не прагнули створити продовження або переписати класичний текст, а намагалися оформити власний творчий задум за допомогою упізнаваних деталей національної і – у випадку з «Робинзоном Крузо» – світової класики.

На відміну від повісті С. Мінцлова, у романах, повістях і оповіданнях А. Реннікова плідною є поетика анекдоту, що дозволяє, – при зовнішньому дотриманні тексту-зразка, – дати несподіване, іноді парадоксальне тлумачення його на новому матеріалі, що викликає, як правило, комічний ефект.

У романах, повістях і оповіданнях, об'єднаних нами в цю групу, виявилася результатуєча функція белетристики, виявляється плідна спроба продовження традиції і своєрідного відштовхування від неї. Письменники відкрито заявляють про зв'язок свого тексту з певним текстом-попередником і, разом із тим, використовують його як відправну точку, вирішуючи власні творчі завдання.

РОЗДІЛ 5.

СИНТЕЗ ЕЛЕМЕНТІВ РІЗНИХ ОПОВІДНИХ ЖАНРІВ У БЕЛЕТРИСТИЦІ В.П.КРИМОВА

Після подій 1917 року в еміграції опинилися письменники різної обдарованості й різної письменницької долі. Однією з видатних постатей літератури російського Зарубіжжя був Володимир Пименович Кримов (1878 – 1968). У Росії він входив до кола літераторів газети «Новое время», з діяльністю якої були пов'язані імена не тільки О. Суворіна, В. Буреніна, А. Реннікова, а й молодого А. Чехова. Можливо, спочатку всіх їх об'єднувало купецьке походження, хоча згодом кожен з них пішов своїм шляхом, щоправда, ніколи остаточно не перериваючи зав'язків із середовищем міщанства, з якого вони вийшли. Романи В. Кримова важко віднести до кращих творів літератури в еміграції, але вони безумовно відносяться до якісної белетристики, у якій враховані домінуючі особливості попередньої літератури, а також горизонт очікувань широкого читача, якому вони адресовані.

Їм властива цікавість і динамічність сюжету, висвітлення тих сторін життя російського суспільства, які далеко не завжди ставали предметом художнього осмислення і, разом з тим, деяка поверховість, нерівність, не завжди продумана композиція, незавершеність сюжетних положень тощо. Є підстави вважати, що найбільший твір письменника – трилогія «За мільйонами» й роман «Фуга, що примикає до неї, – мають автобіографічну основу. Історія життя героя нагадує біографію письменника, який так само вийшов з старообрядницької родини, склав великий статок, служив у періодичних виданнях, виїхав в еміграцію і там закінчив свій шлях. Однак особливості спадщини В. Кримова лише автобіографічним елементом не вичерпуються. Вона є досить показовою для характеристики долі російської белетристики як така, що синтезувала її досягнення.

У тих нечисленних публікаціях про В. Кримова, які нам вдалося виявити, творчість письменника характеризується досить стримано. Лише Л. Любачівська на початку нинішнього століття говорить про нього з теплом і симпатією [237], її публікація містить чимало інформативного матеріалу, на який ми спираємося при характеристиці біографії й особистості письменника.

Історик літератури російської еміграції Г. Струве писав, що «до революции Крымов был известен как издатель иллюстрированного журнала "Столица и усадьба" и как способный и бойкий журналист, сотрудник суворинских газет, изъездивший много дальних стран и печатавший книги о своих путевых впечатлениях. До революции им было выпущено четыре книги; из них одна – как предупредительно объявлялось на обложках его заграничных романов – была конфискована (вероятно, по 1001-й статье, т.е. за порнографию). <...> Крымову нельзя отказать в некотором литературном умении и лоске. В некоторых его романах ярко и живо изображен быт дореволюционной русской провинции, раскольничьих сел, светского, чиновного и делового Петербурга, парижской эмиграции. Крымову нередко удаются отдельные, особенно второстепенные, сатирически зарисованные персонажи; он умеет плести нить занимательного рассказа, вводя в свои романы элементы авантюрно-приключенческий. <...> В Крымове вообще сосуществуют внешняя литературная умелость, некоторый сатирический дар и отсутствие чувства меры и вкуса. "Фуга", например, некоторые страницы которой читаются не без интереса, завершается классической пошлости концовкой» [387, с. 94].

Г. Струве має на увазі сцену смерті головного героя, описану в дусі мелодраматичних романів: «Бледное лицо было спокойно. На нем была улыбка. В откинутой правой руке были зажаты лепестки олеандра. Возле ночного столика лежали осколки разбитого бокала и вода разлилась по ковру. Последним усилием умирающий, видимо, потянулся за цветком, но бессильная рука опрокинула бокал, оборвавши только несколько лепестков.

Подойдя к постели Кэтти сразу поняла. Она схватила его еще теплую руку, опустилась на колени и зарыдала. Душистые розовые лепестки, уже завядшие, упали на ковер» [208, с. 313 – 314]. Але по правді кажучи, потрібно зауважити, що таких описів в романах В. Кримова небагато.

Сучасник письменника К. Померанцев починав свої спогади з твердження, що «личностью он, пожалуй, был заурядной, но человеком необычайным» [311]. Авторы сучасних публікацій про В. Кримова Н. Салагубова та Л. Любачівська наводять висловлювання сучасників про нього, у яких виразно підкреслено своєрідність цієї людини. Н. Салагубова цитує слова Л. Білозерської-Булгакової, що він «из России уехал, как только запахло революцией, “когда рябчик в ресторане стал стоить вместо сорока копеек – шестьдесят, что свидетельствовало о том, что в стране неблагополучно”, – его собственные слова. Будучи богатым человеком, почти в каждом европейском государстве приобретал недвижимую собственность, вплоть до Гонолулу...» [354]. У спогадах Є. Білозерської-Булгакової є ще один цікавий фрагмент. Вона писала, що В. Кримов був прототипом чоловіка Серафими в «Беге», Парамона Ілліча Корзухіна: «С особым вниманием отнесся М.А. к моему устному портрету Владимира Пименовича Крымова, петербургского литератора. Он чем-то заинтересовал творческую лабораторию писателя и вылился позже в окарикатуренный образ Парамона Ильича Корзухина <...> Сцена в Париже у Корзухина, – сообщила автор воспоминаний, – написана под влиянием моего рассказа о том, как я села играть в девятку с Владимиром Пименовичем и его компанией (в первый раз в жизни!) и всех обыграла. Он не признавал женской прислуги. Дом обслуживал бывший военный – Клименко. В пьесе – лакей Антуан Грищенко» [52, с. 115].

Р. Гуль відзначав, що В.П. Кримов «был человеком необычным. Умный, сухой, к людям совершенно безразличный, без всяких сантиментов, только деловой, а целью “дел” были – деньги» [354], а В. Яновський, – що його купецька геніальність діяла магнетично, «искривляя перспективу»

[354] сприйняття його як письменника. У його творах не бачили особливої глибини, пошуків істини, але в них, безперечно, був хороший склад, цікава інтрига й точні спостереження над людиною, психологією якої він як талановитий підприємець розумів досить добре. На думку А. Устинова, його романи були автобіографічними, а К. Зайцев називав його трилогію романом-пліткою [407, с. 185]. У всіх цих оцінках є частка істини.

К. Померанцев відтворював образ письменника і його ставлення до свого ремесла: «Искусство не ценил, да и ничего в нем не понимал. В России, когда еще видел, ходил на балет, но лишь потому, что на него ходили снобы и знать. Детей, конечно, не имел: “От них одни хлопоты и неприятности, а что из них выйдет – неизвестно”. Презирал также мораль и религию. Хвастался тем, что его “выгнал Толстой”. Студентом он пошел к нему спросить – как нужно жить? – и Л.Н. ответил: “Слушаться голоса совести”. Молодой Крымов ответил: “У меня совести нет”. Тогда Л.Н. дал понять, что им больше не о чем говорить. Уже живя в Париже, В.П. решил встретиться с Бердяевым, отправился к нему и сразу же задал вопрос: “Считаете ли вы Христа Сыном Божиим?” Получив ответ, что да, он сказал: “Тогда нам не о чем говорить”, и уехал домой» [311].

Епатуючи й дратуючи своїх авторитетних сучасників, В. Кримов, як нам здається, і не збирався всерйоз бути їхніми співрозмовниками: великим письменником він себе не вважав, але відбувся як підприємець і журналіст. «Коммерческие (или, лучше, предпринимательские) способности, позволившие ему выбиться в “большие люди” (да еще в какие!), – відзначав К. Померанцев, – породили в нем чувство превосходства над другими и презрения к бедным, которых он считал ниже себя, прежде всего в умственном отношении. В действительности же, почти всегда было наоборот. Ко времени моего с ним знакомства он написал уже около двадцати книг. Георгий Адамович считал их “ниже всякого уровня”. Я бы все же выделил среди них две: “Феньку” и “Сидорово учение”, в которых он, местами даже талантливо, рисует характер и быт русских староверов.

Показательно, что относительно одной из других, “Бог и деньги”, он говорил мне, что ее надо было бы назвать “Деньги и Бог”, настолько деньги являлись для него высшей ценностью» [311]. К. Померанцев у якості окремого твору називає тут розділ трилогії «За миллионами» («Фенька») і перший її роман «Сидорово ученье». У його свідочстві відчувається неприязнь до В. Кримова, засудження його ставлення до літературної праці. І в якійсь мірі це можна пояснити.

Російська література в ХІХ ст. розвивалася, складалася й сприймалася, як література «висока», пророча, учительська, що виражає глибинні світоглядні смисли. Письменник у цій системі цінностей сприймався, як носій істини, учитель, знавець людської душі. Однак в останній третині ХІХ ст., як уже зазначалося, почався процес розшарування літератури, який призвів до виникнення літератури «низової», масової, функція якої полягала не в тому, щоб учити й наставляти. Календарі для господинь, популярні «бібліотеки», настільні ділові видання, жіночі та пригодницькі романи, що випускаються видавництвом О. Суворіна, не відповідали вимогам, що пред’являлися до кращих творів російської літератури, проте користувалися великою популярністю в читачів. Потребу в легкому й цікавому читанні задовольняла й белетристика.

В. Кримов не ставив і не вирішував складних світоглядних проблем і, як О. Суворін, вбачав у літературі товар, який можна продати, тому потрібно його рекламувати й просувати на ринку. Свідченням цього є успіх його журналу «Столица и усадьба». В емігрантських виданнях його творів ця його впевненість також проявилася: вони випускалися в дорогих палітурках, а всередині містився перелік його творів, які можна придбати. Навіть конфіскацію книги «Тут» (1909), що вийшла в Харкові під псевдонімом М.М. Таврідін, В.П. Кримов перетворив на рекламний хід. Він докладав зусилля до переведення своїх романів на європейські мови, розширюючи можливості для продажу.

У його романах очевидно майстерне використання можливостей класичних і популярних у той час жанрів, що дозволяє говорити про нього як про талановитого автора белетристики, написаної з урахуванням його власного життєвого досвіду журналіста, підприємця й ділка, а також у розрахунку на зацікавленість певного типу читача – свідків і учасників багатьох подій, про які він пише, а також сучасників, які так само недавно жили в Росії та виїхали в еміграцію після революції.

Історія створення трилогії «За миллионами» складається з двох етапів. У 1926 р, уже перебуваючи в еміграції, автор завершив роботу над першими двома томами роману «Бог и деньги». Як свідчить рекламна вклейка в роман «Фуга», вони вийшли в світ у тому ж році й «були розпродані». У процесі роботи над третім томом він, за його власними словами, відчув незадоволеність і «стал переделывать уже напечатанное»: «В результате от первого и второго томов осталось меньше половины. Но я вставил новые главы. Мне показалось, что это новое лучше того, что я вычеркивал. Томы разрослись... Заглавие “Бог и Деньги” теперь для целого уже не годилось – не соответствовало содержанию... Теперь я дал общее заглавие всему роману трилогии – “За миллионами”» [207, с. 5]. Так історію свого задуму описував сам В. Кримов у передмові до першого тому, що був виданий у Берліні у видавництві «Петрополіс» під назвою «Сидорово ученье». Два наступних вийшли у світ там же в 1933 р. Трилогія видавалася також у Парижі в 1933 р., а перший том був перевиданий уже в 1950 р. у Парижі.

У нашому розпорядженні – видання початку 1930-х рр., здійснене в берлінському видавництві «Петрополіс». Це добре виготовлений тритомник, у кожному томі якого на шмуцтитулі перераховуються романи, що увійшли до трилогії. У передмові до третього тому В. Кримов писав: «Хотя три тома названы ”трилогией”, но это один роман – цельны только все части вместе», а его главный герой, объединяющий повествование во всех частях произведения, не гонялся за богатством, хотя любой читатель видит в романах именно погоню за миллионами, оно обозначено и в заглавии, – а

«большим трудом, почти страданием, в течение десятков лет доходит до примирения с самим собою, до приемлющего жизнь оптимизма... Даже в начале третьего тома еще ночь – еще не брезжит рассвет. Радостные лучи проникают, наконец, в его душу только во второй половине последней книги... Но рассвет третьего тома был бы непонятен, не ценен, не говорил бы ничего, если бы перед этим не было бы семисот страниц ночи... В описании этого завоевания права жизни, радости жизни, процесса долгого и мучительного, главная цель романа... Совсем ложное представление может получиться об основной мысли романа, если прочесть только отдельный том» [207, с. 5]. У передмові автора, на наш погляд, виражений його задум, остаточно сформований уже до закінчення роботи. На початку він своє завдання бачив, мабуть, трохи інакше. У будь-якому разі в першому томі «Сидорово ученє» відчувається, що «даль свободного романа» він ще «не ясно ощущал». Та й пошуки героєм «права життя» виражені автором дуже точно навіть при окремому прочитанні кожного з трьох томів його твору, а також пов'язаної з ними «Фуги».

Звернемо увагу на семантику назви трилогії. «За миллионами» викликає асоціацію з назвою роману Д. Мамина-Сибіряка «Приваловские миллионы», у якому центральним стає питання про отримання багатой спадщини Сергія Привалова. Але використовуючи в назві певним чином марковане слово, В. Кримов мав на увазі не боротьбу за спадкове майно, а погоню за чужими мільйонами, які й склали сенс життя його героя Арсенія Аристархова.

Як уважав Г. Струве, «в литературном отношении» його твори «стоят выше красновских» [387, с. 94], порівнюючи його романи з романом П. Краснова «От Двуглавого Орла к красному знамени» (1921 – 1922) і «За чертополохом» (1921), які відрізняються не тільки невисоким рівнем письменницької майстерності, а й іншим поглядом на російське життя. Для В. Кримова воно складалася, перш за все, зі збагачення, у благополучному житті в «столиці й садибі». Спираючись на різноманітний досвід російської

літератури, письменник створює оповідання про відчайдушну боротьбу за володіння мільйонами. Стверджуючи, що твори В. Кримова не можна віднести до вершин російської словесності, ми вважаємо, що вони все ж таки свідчать про тенденції її розвитку в Зарубіжжі. Його белетристика успішно експлуатує досягнення попередньої літератури, у ній здійснено синтез можливостей різних жанрів, що зумовило цікавість, пізнаваність окремих сюжетних положень і прототипів деяких персонажів, доступність оповіді, привело до створення цікавих і оригінальних у багатьох відношеннях творів.

5.1. «Пам'ять» жанру шахрайського роману і поетика «автобіографізму»

У романах В. Кримова використана, насамперед, «пам'ять» жанру (М. Бахтін) шахрайського роману, що має багату історію в іспанській, французькій, російській та інших європейських літературах. Визначення цього жанру, за справедливим зауваженням Н. Томашевського, «настолько зыбко, что с самого начала требуется дать предварительные пояснения» [401, с. 5]. Ці пояснення дослідник подав до першої публікації в перекладах на російську мову цілого ряду творів, що належать до цього жанру, у серії «Бібліотека світової літератури», і його спостереження не втратили своєї цінності донині.

Шахрайський роман, писав він, «жанр исторически заверченный, то есть имеющий определенные временные пределы. Жанр плутовского романа предполагает, прежде всего, некоторую преемственность содержательных и структурных моментов, связанных с определенной поэтикой, моральной проблематикой, с определенными утверждениями о жизни и человеке, принятыми однажды в одном произведении и разрабатываемыми и обновляемыми в произведениях последующих писателей, отражающих сходную историческую реальность. Когда же эта

реальность была преодолена, некоторые признаки жанра включались в иные литературные системы. Разобщенность формы и содержания – верный признак завершения исторической жизни жанра» [401, с. 5]. Н. Томашевський стверджував, що вже до середини XVII століття цей жанр припинив своє існування, але «в более поздние времена с успехом использовались отдельные его приемы. Но кто всерьез решится утверждать, что "Мертвые души" – плутовской роман?» [401, с. 5]. Романи В. Кримова, звичайно, не можуть бути співставлені з великою поемою М. Гоголя, яка, як справедливо говорив Н. Томашевський, також не є шахрайським романом, проте в цих творах безсумнівно використані, але по-різному, окремі елементи класичного жанру.

У центрі романів, які належали до нього, перебував «антигерой» (у порівнянні з героєм-лицарем) пикаро, який проходив повний поневірянь шлях виховання, пізнав «не только человеческую скраденость и необходимость обмана для того, чтобы выжить», а й розумів «тщетность понятий чести и долга, иллюзорность людских установлений и мнений» [401, с. 11]. До стандартних умов жанру Н. Томашевський відносить також «служение многим господам, "автобиографизм" (условие, впрочем, <...> многими не соблюдаемое), обзор действительности (панорама типов, обзриваемая по пути странствий), поиски житейской удачи, морально-философские рассуждения о разных предметах и лицах...» [401, с. 18]. Шахрайському роману також властива специфічна хронологічна композиція, коли розрізнені епізоди, скріплені образом головного героя, щільно прилягають один до одного, і історія його сходження соціальними сходами може бути продовжена; позиція автора-оповідача виражена через вступання в «діалог» з персонажем чи через його критику або ж солідарність із ним. Ще одна з найважливіших ознак жанру, на нашу думку, – хронотоп дороги, який дослідник залишив без уваги.

Із класичних жанрових форм у романах В. Кримова збереглися тільки деякі елементи. Одним з них, безсумнівно, є семантика назви. Як відомо,

іспанські твори цього жанру мали назви, у яких іноді намічалися особливості змісту: «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злочючения», «История жизни пройдохи по имени дон Паблос», «Севильская Куница, или Удочка для кошельков». Ранній незавершений роман поета М. Некрасова, у якому також використана «пам'ять» цього жанру, був названий «Жизнь и похождения Тихона Тростникова». Романи В. Кримова також мають значущі назви. Спочатку, як уже зазначалося він планував назвати свою трилогію «Бог и деньги» і зупинився на назві «За миллионами». Перший том названий «Сидорово ученье» (1932), два наступних – «Хорошо жили в Петербурге» и «Дьяволенок под столом». У 1935 р. в світ вийшов четвертий роман «Фуга», який був об'єднаний з трилогією головним героєм і, по суті, є продовженням його пригод. Однак інший задум обумовив відхід автора від поезики пікарески: про це піде мова нижче.

Була використана письменником і така важлива ознака жанру шахрайського роману, як «автобіографізм». Він відчутний у тому, що всі чотири романи розповідають про життя героя від його дитинства до смерті, хронологічна лінійна оповідь лише зрідка переривається внаслідок введення в текст романів вставних епізодів або «роману в романі» (у четвертій частині «Фуга»). У вставному епізоді «Детство Арсения (его исправленная рукопись)» першого роману «Сидорово ученье» герой з неприхованою щирістю розповідає про жахи свого дитинства, що підготувало його до подальших випробувань.

Незважаючи на молодість, Аристархов, якому не чужі письменницькі амбіції, відчуває потребу осмислити свій дитячий досвід, що дає можливість показати середовище, у якому він формувався, уклад, звички, перші поняття про життя й про себе. В. Кримову вдається створити ілюзію документальної за своєю природою оповіді: змінюється стиль, інтонація, синтаксис. Як уже зазначалося, дослідники звертають увагу на автобіографічний характер усіх

чотирьох романів В. Кримова, виявляють перегуки історії становлення Арсенія Аристархова як мільйонера й письменника з біографією автора.

Розповідь у романі «Сидорово ученье» ведеться від третьої особи. Автор описує надзвичайно принизливе становище героя – убогого студента, який прагне дружити з заможними однокашниками й відчуває страждання від своєї бідності. Як зазначає Л. Любачівська, «в 1896 – 1902 годах он учится в Петровско-Разумовской (ныне – Тимирязевской) сельскохозяйственной академии в Москве и в это время сближается с представителями “золотой молодежи”, живущими на широкую ногу. Желание сравняться с ними и невозможность этого (“Аристархов получал из дому пятьдесят рублей в месяц, а приятели тратили тысячи...”) порождают стремление стать богатым во что бы то ни стало» [237, с. 4]. На жаль, дослідниця використовує тексти романів В. Кримова як пряме свідчення про події, що відбувалися з персонажем, а не його автором, що, на наш погляд, не зовсім правильно: все ж таки письменник створив художню оповідь. Разом з тим, його романи можуть бути коментарем до деяких сторін біографії В. Кримова.

Єдиною втіхою для молодого героя роману «Сидорово ученье», Аристархова, була його записна книжка, у яку він заносив «спогади» про своє дитинство. На першій сторінці рукопису, як повідомляє автор-оповідач, рукою молодого автора було написано «Обмокни перо в свое сердце и пиши» [205, с.39]. Важко з упевненістю стверджувати, але цей вислів може бути ремінісценцією афоризму Д. Дідро: «Когда хочешь писать о женщине, обмакни перо в радугу и стряхни пыль с крыльев бабочки...», однак у вставному епізоді та й у трилогії в цілому тема любові до жінки займає далеко не першорядне місце.

В. Кримов, мабуть, розумів особливий характер цього фрагменту, тому вважав за можливе опублікувати його окремо під назвою «Детство Аристархова (главы из романа)» (Берлін, 1924). Його специфіка полягає в тому, що він був створений автором твору, але «приписаний» персонажу,

який створює «документальний» за своїм характером текст. Н. Тамарченко, В. Тюпа і С. Бройтман справедливо відзначають, що зазвичай виділяють дві основні групи типів висловлювання: «...высказывания, созданные автором произведения и приписанные им "вторичным" речевым субъектам (включая повествователя), с одной стороны, и высказывания, не включенные в кругозор персонажей и повествователя (полностью или частично), а иногда и не созданные автором, – с другой. Первые – это прямая речь персонажей, внешняя и внутренняя; собственно повествование, описание, характеристика; вставные рассказы и письма, также "произведения" героев (например, стихи)» [392, с. 286]. У випадку з романом В. Кримова ми маємо справу саме з першим типом висловлювання, створеного автором твору, і що відрізняється від другого типу «межею кругозору персонажів» [392, с. 286]: в епічний художній текст вводиться фрагмент, який є «твором», створеним героєм. У романі «Фуга», який примикає до трилогії «За миллионами», як уже зазначалося, Арсеній Аристархов, який подорослішав, знову пише твір – роман-утопію, про який уже йшлося вище.

У вставному епізоді роману «Сидорово ученье» змінюються особливості оповіді. У романі все, що відбувається, висвітлено переважно з точки зору автора-оповідача. У «Детстве Арсения» оповідь ведеться від першої особи, синтаксис спрощується, імітуються особливості сприйняття світу дитиною. Утім, тут очевидною є суперечність: «спогади» написані молодою людиною, а в самому тексті представлена спрощена інтерпретація подій, властива дитині. В. Кримову майстерно вдається імітація не мемуаристики («спогади»), а російської автобіографічної прози, точніше, однієї з її тенденцій.

Даючи вставному епізоду «промовисту» назву «Детство Арсения», він начебто відсилає читача до добре відомого, можна сказати, класичного ряду – «Детские годы Багрова-внука» С. Аксакова, «Детство» Л. Толстого, «Детство Никиты» О. Толстого, «Детство Тёмы» М. Гаріна-Михайловського, «Детство» М. Горького, не говорячи вже про безліч творів,

що не містять в своєму заголовку слова «дитинство», але використовують жанрову форму автобіографії: «Пошехонская старина» М. Салтикова-Щедрина, «Юнкера» О. Куприна, «Взвихрѣнная Русь» А. Ремизова, «Жизнь Арсеньева» І. Буніна та багато інших. Можна припустити, що В. Кримов не випадково назвав цей фрагмент роману «Детство Арсения»: ця назва сильно нагадує назву бунінського твору.

Своєрідність вставного епізоду в романі «Сидорово ученье» виявляється при врахуванні теорії автобіографічного жанру, що сьогодні досить добре розроблена, однак, зважаючи на те, що «Детство Арсения» не є власне автобіографічною оповіддю: автор імітує його форму й особливості. А. Яркова вважає, що історія розвитку автобіографічного жанру дає можливість виділити дві тенденції: «автобіографія-результат», тобто твір, написаний у пізні роки, і такий, що проливає нове світло на події далекого минулого, і автобіографії, що є актом саморефлексії, коли одночасно зі створенням твору здійснюється самопізнання. Як пише А. Яркова, у художніх автобіографіях першої лінії центральним є «взаимодействие личности и среды (бытовой, социальной, культурной)» [469, с. 9], що характерно для автобіографічних творів ХІХ століття. Н. Гарін-Михайлівський, наприклад, розробив дещо інший варіант автобіографічної оповіді. Залишаючи в центрі твору проблему становлення особистості, він максимально наблизив автобіографію до романного жанру, увів розповідь від третьої особи, поєднав історичний і побутовий плани. У цьому ж ряду А. Яркова розглядає і трилогію М. Горького.

Н. Ніколіна дає більш детальну і, на наш погляд, більш точну класифікацію, адекватну всьому різноманіттю варіантів російської автобіографічної прози. Вона пропонує виділяти «собственно автобиографии – документальные тексты, представляющие собой краткие и формализованные жизнеописания и относящиеся к официально-деловому стилю; автобиографические тексты, включающие одновременно развернутые *воспоминания* о прошлом, связанных с ними реалиях, лицах и

т.п.; автобиографии и воспоминания, тяготеющие к беллетризированной форме (содержащие, например, образные характеристики описываемых реалий); художественные произведения, использующие жанровую форму автобиографии и опирающиеся на реальные факты жизни автора (см., например, повесть С.Т. Аксакова “Детские годы Багрова-внука”, роман И.А. Бунина “Жизнь Арсеньева”, тетралогия Б.А. Зайцева “Путешествие Глеба”» [285, с. 12]. На нашу думку, вставний епізод у першому романі трилогії В. Кримова «Сидорово ученє» може бути охарактеризований як імітація художнього твору, що використовує жанрову форму автобіографії.

Складно судити, наскільки враження дитинства Арсенія Аристархова мають автобіографічну основу й пов'язані з дитинством самого автора. Але форма, обрана ним для введення в світ дитинства Арсенія, відкрила перед ним великі можливості. В. Кримов розташував цей епізод в середині оповіді про молодість героя (нагадаємо, що М. Гоголь помістив розповідь про дитинство Чичикова в 11-й розділ). Йому передував опис бідності й принижень Арсенія, наступною була розповідь про його входження в світ ділків і підприємців. Таким чином, виявляються мотивованими неймовірна завзятість, працьовитість героя, який долає величезні труднощі на шляху до свого першого мільйону.

У розповідь про ранній досвід пізнання світу В. Кримов уводить «гоголівський» мотив усевладдя нечистої сили. Маленькому Арсенію дається урок спілкування з чортом: «Есть еще светыящиеся гнилые пни, но тоже видно только по ночам. На Ивана Купала папоротник цветет. <...> Вы, дядя Гаврила, видели, как папоротник цветет? – Я не видал... Другие видали. Видали, да не схватили. Под им ведь клад. – Клад? – Клад. Только простыми руками не возьмешь, заговор на ём. – А заговор знает кто-нибудь? – Кто знает? Колдуны знают, которые нечистику душу продали. – А что, если бы продать душу нечистику, вот было бы интересно, – думал я в это время, но дяде, понятно, не говорил. – Нет, потом на том свете вечно мучиться. Нет, сохрани Бог и помилуй. А стал бы богатым – сколько угодно

золота, все клады мог бы вырыть! Почему другие родились детьми богатых, а я нет? Как им хорошо!. А еще лучше царским детям или великих князей. <...> Через некоторое время мрачное настроение проходило. Я решал: Во что бы то ни стало буду миллионером... Буду, буду... буду...» [205, с. 46]. Це висловлювання стає лейтмотивом першого роману трилогії.

Як і в інших художніх творах, що використовують форму автобіографії, у «Детстве Арсения» показано, перш за все, сільське літо, щоправда, не в ідилічному варіанті, як у його видатних попередників, а з описом жахливих подробиць напівдикого й темного життя, а потім – гімназійна пора героя, що зображена як ланцюг болісних і страшних для Арсенія випробувань. Свого роду втечею з цього осоружного світу є його поїздка до Європи з мізерною сумою грошей. Саме цей поворот у долі героя виявляється незавершеним, рукопис обривається, й Арсеній Аристархов показаний уже партнером свого дядька Сидора у будівельній справі. Відзначимо, що, на відміну від класичних творів, створених у формі автобіографії, у В. Кримова гімназичні роки героя детально не описані.

Вище ми звертали увагу на співзвучність назви вставного епізоду в «Сидоровом ученье» з назвою роману І. Буніна «Жизнь Арсеньева». Немає ніяких підстав стверджувати, що В. Кримов приступив до переробки тексту роману «Бог и деньги» після знайомства з твором сучасника: збігається тільки час створення обох. Як відомо, І. Бунін працював над «Жизнью Арсеньева» з 1927 до 1933 р., перша редакція твору вийшла у світ у Парижі в 1930 р., В. Кримов видав вставний епізод під назвою «Детство Аристарова» в 1924 р., а переробляв на початку 1930-х рр. Але його близькість до бунінського тексту досить висока, вона виявляється в деяких мотивних зближеннях і в композиційній схожості.

У романі І. Буніна вже сучасники відчували потужний ліричну струмінь і глибину філософських узагальнень, коли побутове, житейське набуває сили буттєвого, метафізичного. В. Кримов не володів таким даром,

проте міг повторити деякі стилістичні прийоми щоб піти за особливостями розповіді про дитинство.

Так, у «Жизни Арсеньева» відтворюються невпевнені, неясні контури дитинства. «Самое первое воспоминание мое есть нечто ничтожное, вызывающее недоумение. Я помню большую, освещенную предосенним солнцем комнату, его сухой блеск над косогором, видимым в окно, на юг... Только и всего, только одно мгновенье!» [76, с. 266]. З великого часового відрізка пам'ять зберегла тільки деякі моменти, яскраві плями, що погано пов'язуються воєдино. Нота, що переважає в спогадах про дитинство – це туга: «Младенчество свое я вспоминаю с печалью. Каждое младенчество печально: скуден тихий мир, в котором грезит жизнью еще не совсем пробудившаяся для жизни, всем и всему еще чуждая, робкая и нежная душа. Золотое, счастливое время! Нет, это время несчастное, болезненно-чувствительное, жалкое!» [76, с. 267]. В. Кримов починає «Детство Арсения» з того ж мотиву роду, що І. Бунін. Але якщо в «Жизни Арсеньева» розповідь про давній рід супроводжується міркуваннями про тлінність життя, про те, «что мы вообще знаем!», про глибину молитви в Духів день, то у В. Кримова Арсеній приступає прямо до справи: «Мой отец умер, когда мне не было еще трех лет» [205, с. 41].

Однак і тут домінує мотив печалі, що нагадує бунінський: «Еще одно из ранних воспоминаний. Не радостное – радостных я припоминаю очень мало и в дальнейшем. Мне никогда не хочется, как другим, вернуться к детству... Какой-то странный день. Солнце мутное, серое. В нашей столовой солнца не бывает и в обыкновенные дни, оно всегда заслонено грязной стеной соседнего дома. Из окон висят всегда какие-то тряпки. Стена так близко, что мне кажется, я могу достать ее рукой... Когда на дворе солнце, все пятна и облупившиеся места резко очерчиваются. А сейчас они сплылись в одно большое серое пятно, хотя солнце есть. День необыкновенный: мне скучно, больно, хочется плакать» [76, с. 41 – 42]. Оповідач у «Жизни Арсеньева» ставить питання про причини свого сумного

дитинства, що проходило в глушині й начебто без людей. У «Детстве Арсения» метафізична туга знижується до примітивно-життєвого рівня – вона пояснюється тим, що нянька напувала його маком і тримала на гарячій лежанці: «... болела голова и тошнило» [205, с. 42]. Тогда его «еще больше кутали, еще больше топили лежанку и поили слабительным...» [205, с. 42].

У свідомості автора-оповідача бунінського роману закарбувалося відчуття «повного самотності» [76, с. 267]. Дитинство героя В. Кримова густо населено, проте це все люди, які не приносять йому ні втіхи, ні радості. І якщо перше сильне враження бунінського автора-оповідача пов'язано з подорожжю «у ту заповідну країну», якою здавалося місто, то Арсеній пам'ятає, як дівчинка Поля «показывает удивительный фокус: она вкалывает иголку себе в ногу и колотит по ней деревянной ложкой, пока иголка вся не входит в тело. Я тоже попробовал, но было очень больно» [205, с. 42]. Поетична оповідь, наповнена риторичними питаннями й вигуками, лише окреслює ледь помітні почуття маленького героя І. Буніна, перетворюється у В. Кримова на розповідь, що позначена точними натуралістичними деталями. У другому романі, «Хорошо жили в Петербурге», герой згадує про своє дитинство як безгрошове й принизливе: «Промелькнуло детство, когда он выторговывал две сказки за три копейки и покупал за копейку апельсин с пятнышком и на копейку белой халвы и красной. Теперь все это казалось далеким сном, и этого сна, в особенности детства, совсем не было жалко... ”Деньги!. Деньги! Великая сила, могущество, счастье, радость жизни...”» [205, с. 148]. Буттєві проблеми, осмислення яких відбувається у І. Буніна через спогад про дитинство, представлені в романах В. Кримова через мотив грошей, які є мірилом усіх людських цінностей. Думаючи про те, що він міг би стати письменником, тобто, виходячи як ніби в духовну сферу, герой тут же робить висновок: «Деньги... Это самое главное» [205, с. 35].

Вставний епізод в романі «Сидорово ученье» виконує важливу функцію. У ньому розповідається про дитинство героя, який прийняв

рішення докорінно змінити своє життя й вирватися з убогості. У розповіді про дитинство Арсеній не пізнає себе, а фіксує скупі події, окремі спогади, що виникають з темних закутків його пам'яті. Виростаючи в забобонах, у постійному страсі перед смертю, він із заздрістю дивився на тих, хто їв солодощі й радів буттю, зумів заробити статок, жив на широку, за його уявленнями, ногу. Це пояснює його рішучість стати мільйонером, подолати всепоглинаючий страх, викликаний релігійними забобонами, мотивує його поведінку в подальшій оповіді. Мабуть, не випадково автор спочатку планував назвати роман «Бог и деньги», оскільки його герой раз у раз сумнівається у важливості того й іншого.

У вставному епізоді В. Кримов вступає в протиріччя з великою традицією опису дитинства в російській літературі. Замість ідилічного хронотопу дворянської садиби, що переважає в автобіографічних творах ХІХ ст., він створює натуралістичний хронотоп старообрядницького будинку, підкреслюючи ниці інстинкти й непривабливі сторони побуту. У якомусь сенсі ці описи близькі до горьківського «Детства», однак вихід за його межі (від'їзд дитини до гімназії), створений за шаблоном описів гімназійного життя автобіографічного героя, з меншою окресленістю подій, що там відбуваються. Вичерпаність цієї лінії сюжету, очевидність якої відчувається в кінці вставного епізоду, імовірно, і послужила причиною його незавершеності.

І. Бунін і М. Горький були сучасниками В. Кримова, і говорити про продовження традиції складно. Ми думаємо, що в контексті цього продовження слід згадати про «Пошехонскую старину» М. Салтикова-Щедрина, підсумковий твір письменника, деякі елементи поетики якого безсумнівно успадковує В. Кримов. Як справедливо писав С. Макашін, «русская литература ХІХ века знает несколько автобиографических повествований о детстве, признаваемых классическими. „Пошехонская старина” – одно из них. Хронологически она занимает место после „Семейной хроники” и „Детских годов Багрова внука” С. Аксакова и

„Детства” и „Отрочества” Л. Толстого и предшествует „Детству Тёмы” Н. Гарина-Михайловского. Не уступая названным произведениям в художественной силе и яркости красок (хотя и крайне суровых тонов), салтыковская „хроника” отличается от них глубиной своего социального критицизма, пронизывающего все повествование. С этой особенностью „хроники” связано и принципиально иное, чем у названных писателей, отношение Салтыкова к автобиографическому материалу. Он используется не только и не столько для субъективного раскрытия собственной личности, душевного мира и биографии повествователя, сколько для объективного обозрения изображаемой социальной действительности и суда над нею» [238, с. 518 – 519].

Роман В. Кримова зближується з твором попередника, перш за все, автобіографічним характером розповіді про дитинство. Але як і у письменника-класика, у цілому це не автобіографічне оповідь. С. Макашин писав, що М. Салтиков-Щедрін «не отрицает присутствия „автобиографических элементов” в своей „хронике”, но ограничивает их роль и значение, настаивая на том, что он писал не автобиографию или мемуары, а художественное произведение, хотя и на материале своих воспоминаний» [238, с. 519]. «Детство Арсения» містить деякі теми, про які говорить оповідач у «Пошехонской старине», перш за все, тему релігії, що входила в життя в атмосфері «сурового, ничем не прикрытого практицизма, чуждавшегося всего неясного, религиозно-мечтательного, иррационального» [238 с. 524]. Але якщо в батька М. Салтикова-Щедріна вона обмежувалася «зовнішньої обрядовістю», то старші в сім’ї Арсенія у В. Кримова були надзвичайно забобонні і фанатично виконували, часто посилюючи його, увесь старообрядницький ритуал.

Відмінною рисою «Пошехонской старины», за загальним визнанням дослідників, є «галерея рабів» – портретів кріпаків, що оточували його в дитинстві й дали йому перші уроки душевного життя. «Наряду с ранее известными образами „смиранных”, „раболепных” слуг Салтыков вводит в

художественную историю крепостного быта и таких, в которых уже проснулось сознание своего рабства и которые так или иначе ищут выхода из своего положения. Обличая „идеалы” смирения в сознании и психологии крепостных людей, Салтыков вместе с тем устанавливает, что в своем „практическом применении” эти „идеалы” значили иногда нечто совсем иное. Он показывает, например, что проповеди смирения Аннушки – „рабы по убеждению”, приводили к результатам, противоположным прямому смыслу этих проповедей. Суть заключалась в том, что ее поучения заставляли задумываться крепостных и тем пробуждали в них сознание своего рабства» [238, с. 634]. Таких глибинних пластів у романі В. Кримова, звичайно, немає: люди, що оточують Арсенія, описані скупо, коротко, їхні характеристики дають можливість судити лише про саме явище – темний забобонний страх старообрядництва.

Але деталі дитинства, описані М. Салтыковим-Щедріним і В. Кримовим, спосіб передачі відчуттів ранньої свідомості надзвичайно подібні. Можна говорити про те, що натуралістичні описи, використані В. Кримовим, сягають саме до М. Салтикова-Щедріна. Нагадаймо, як у «Пошехонской старине» розповідається про той час: «Внешней обстановкой моего детства, в смысле гигиены, опрятности и питания, я похвалиться не могу. Хотя в нашем доме было достаточно комнат, больших, светлых и с обильным содержанием воздуха, но это были комнаты парадные; дети же постоянно теснились: днем – в небольшой классной комнате, а ночью – в общей детской, тоже маленькой, с низким потолком и в зимнее время вдобавок жарко натопленной. Тут было поставлено четыре-пять детских кроватей, а на полу, на войлоках, спали няньки. Само собой разумеется, не было недостатка ни в клопах, ни в тараканах, ни в блохах. Эти насекомые были как бы домашними друзьями. Когда клопы уже чересчур донимали, то кровати выносили и обваривали кипятком, а тараканов по зимам морозили. Летом мы еще сколько-нибудь оживлялись под влиянием свежего воздуха, но зимой нас положительно закупоривали в четырех стенах. Ни единой

струи свежего воздуха не доходило до нас, потому что форточек в доме не водилось, и комнатная атмосфера освежалась только при помощи топки печей. <...> Очень возможно, что, вследствие таких бессмысленных гигиенических условий, все мы впоследствии оказались хилыми, болезненными и не особенно устойчивыми в борьбе с жизненными случайностями. Печально существование, в котором жизненный процесс равносителен непрерывающейся невзгоде, но еще печальнее жизнь, в которой сами живущие как бы не принимают никакого участия» [357, с. 20]. Нагадаймо, що оповідач у В. Кримова саме умови раннього існування називає причиною надзвичайної короткозорості свого героя.

Як і в «Сидоровом ученє», так і в «Пошехонской старине» йдеться про убозтво в одязі та їжі: «Об опрятности не было и помина. Детские комнаты, как я уже сейчас упомянул, были переполнены насекомыми и нередко оставались по нескольку дней неметенными, потому что ничей глаз туда не заглядывал; одежда на детях была плохая и чаще всего перешивалась из разного старья или переходила от старших к младшим; белье переменялось редко. Прибавьте к этому прислугу, одетую в какую-то вонючую, заплатанную рвань, распространяющую запах, и вы получите ту невзрачную обстановку, среди которой копошились с утра до вечера дворянские дети. То же можно сказать и о питании: оно было очень скудное. В семействе нашем царствовала не то чтобы скупость, а какое-то непонятное скопидомство» [357, с. 21].

Як і у В. Кримова, в його попередника йдеться про моральне розкладання дітей, що були учасниками найгірших сцен у своїх родинах: «Но ежели несправедливые и суровые наказания ожесточали детские сердца, то поступки и разговоры, которых дети были свидетелями, развращали их. К сожалению, старшие даже на короткое время не считали нужным сдерживаться перед нами и без малейшего стеснения выворачивали ту интимную подкладку, которая давала ключ к уразумению целого жизненного строя» [357, с. 28]. Але якщо в «Пошехонской старине» мова

йде, перш за все, про ставлення до кріпаків, а також до грошей, то в романі В. Кримова – саме про гроші, що стали метою життя героя.

У цілому ж В. Кримов дотримується особливості специфічної композиції, властивої жанру пікарескного роману. Так, у його першому романі – двадцять один розділ, що становлять епізоди сходження героя соціальними сходами, за винятком 3 і 4 розділів «Детства Арсенія». Кожен новий епізод, що розташований у хронологічній послідовності по відношенню до попереднього, поміщає героя в інше середовище, що дає автору можливість охарактеризувати і його самого, і особливості дійсності: «Белоподкладочники», «Зина», «Сидор Данилович», «Сидорова філософія» или «На Ривьере», «В Башкирии», «Сплав». У романі «Хорошо жили в Петербурге» назви розділів також щоразу дають сигнал про нові переміщення героя в соціальному середовищі: «В центре жизни», «Принятие в орден», «Концессия» та ін. У романі «Дьяволенок под столом» назви розділів також повідомляють про переміщення Аристархова: «После катастрофы», «Йены – рубли – йены», «Нью-Йорк – Лондон – Париж», однак це вже переміщення не соціальне, а географічне. Тільки в «Фуге» автор відмовляється від найменування розділів. Видається, що це пов'язано з тим, що в третьому й четвертому романі змінюється жанрова домінанта: ми повернемося до цього питання нижче.

Звернемо увагу на назву третього роману – «Дьяволенок под столом»: як відомо, до кращих зразків шахрайського жанру належать «Хромой бес» (1641) Л.В. де Гевари і «Хромой бес» А.-Р. Лесажа (1709). Але якщо в пікарескних романах попередників слово «бис» використано в прямому значенні – він є героєм твору, то у В. Кримова «дияволення» є метафорою спокуси й докорів сумління. Усі чотири романи письменника показують просування Аристархова з соціального низу до фінансових вершин. Це стає і способом пізнання різних верств суспільства, і способом їхнього зображення. Сприяє цьому й своєрідно трансформований хронотоп дороги –

герой постійно знаходиться в русі: у прольотці, у поїзді, в автомобілі, у човні, на кораблі, в аероплані та ін.

Об'єднує ці твори з великою традицією пікарескного роману й мотив грошей. Як вже зазначалося, набуття мільйонів було єдиною метою життя Аристархова, хоча В. Кримов і писав у передмові, що це не так. Дізнавшись, наприклад, про початок Першої світової війни, він записав: «Деньги делают войну. Война делает деньги» [205, с. 87]. Пристрасть до мільйонів затьмарювала в нього страх за власне життя: щоб отримати належні йому посередницькі, він відправився через Атлантичний океан до Америки, ризикуючи загинути від німецького підводного човна або крейсера [205, с. 93]. Заробивши великий капітал, він проникав у будь-які будинки столиці, у які йому колись був закритий шлях: «В сказке волшебные слова "сезам отворись", а в жизни – "у меня миллионы"» [205, с. 182].

Під впливом середовища, обставин, способу життя в Аристархова проявляється, вимальовується специфічна картина його особистості. Кохання, дружба, письменство, патріотизм вимірювалися тим, скільки грошей може бути отримано й витрачено, причому розвитку характеру в трилогії не відбувається. У нього «не было патриотического подъема. Несмотря на шовинистическую заразу вокруг. „Люди обезумели. Вчера братья, друзья – сегодня враги. Вчера говорили о вечных истинах, о завоеваниях нашей культуры – сегодня ищут самых хитрых способов уничтожить один другого. Уничтожить народы, государства...”». Він іноді «думал: „Война многих обогатит. Надо быть с ними”» [205, с. 90].

Арсеній Аристархов у той же час, відносив себе до людей високої культури, уважав за можливе судити натовп, який після оголошення війни громив у Парижі німецькі магазини. «Кто-то подошел к окну и выбил палкой зеркальное стекло. Сразу звон стекла наэлектризовал прохожих. Кучка стала расти. Вдруг несколько бросилось внутрь, быть посуду. Выросла толпа... Каждую бутылку с молоком перекидывали осторожно с рук на руки в окно и разбивали с остервенением на мостовой. Другие

топтали ногами сыр. <...> „Люди христианской культуры – чего они стоят?“» [205, с. 90 – 91]. Перегін худоби вулицями французької столиці, коли від Вандомської колони до Опери розтягнулося стадо, викликає в нього вигук, властивий швидше філософу, ніж новому пікаро: «„Европа сошла с ума! Крушение культуры...”» [205, с. 92]. Йому не чуже письменництво, але на «петербурзьку» тему російської літератури відгукується дуже своєрідно: «Петербург питался остальной Россией, – думав Арістархов. – Как роскошная орхидея гниющим мясом. Тут создавались призрачные ценности. Росли призрачные миллионы...» [205, с. 208]. «Примарні» – слово з символістського словника, проте В. Кримов поміщає його в інший контекст, цілком змінюючи кут зору на таємниче й загадкове місто, пропонуючи, так би мовити, натуралістичний погляд на нього («гниющим мясом»).

У творах, що відносяться до жанру шахрайського роману, позиція автора-оповідача, як уже зазначалося, виражалася по-різному. У ранніх автор вступав у своєрідний «діалог» з персонажем, який осягав мистецтво життя «серед негараздів і нещасть» [401, с. 10]. Як зазначає Н. Томашевський, у цьому варіанті автор «не разделяет ни его простодушной аморальности, ни его житейского оптимизма, но и не вмешивается в повествовательную ткань. Отдавая себе отчет в коррупции общества, пронизанного эгоизмом, ханжеством, моральной распущенностью и безответственностью, анонимный автор предпочитает выражать свое отношение к действительности отстраненно: через факты и иронически поданную апологетичность тона...» [401, с. 12]. Пізніше позиція автора виражається більш суперечливо. Так, Кеведо був «способен мгновенно переходит от жестокой шутки к абсолютному бесстрастию или буйному веселью», а Солорсано не тільки зовсім відмовився від автобіографізму, але на основі традиційної моделі жанру створив розважальне читання [401, с. 17].

У В. Кримова автор-оповідач близький герою, але нерідко забарвлює його пригоди світлом іронії. Він показує, як той застосував на практиці

знання, отримані від Сидора – «Сидорову філософію». Підкуп, подарунки, шахрайство середньої руки, використання зв'язків дозволили йому просунути далі свого родича, який у якийсь момент проявив скупість і відмовився від послуг племінника. Аристархов такої помилки не допустив, щедро оплачуючи послуги посередників, які допомагали йому отримувати всі нові бариші. Збагачуючися, Сидор використовував різні юридичні хитрощі, щоб нажиті капітали не дісталися членам його сім'ї, діяв за дорученням від неписьменної баби, яке подавали як в дрібних провінційних конторах, так і в міністерських департаментах Російської імперії і т.д. Сидорова філософія представлена в романі обмеженою, що була обумовлена кастовою замкнутістю старообрядницького підприємництва. Відмовившись від такого способу ведення справ, Аристархов просунувся набагато далі Сидора, який закінчив свої дні в бідності. У романі «Фуга» В.П. Кривов зводить двох персонажів далеко від Росії, показує Сидора постарілим і приниженим, але як і раніше він робить спроби за допомогою зв'язків і шахрайства заробити капітал.

Однак специфіка життя російських емігрантів підтвердила нежиттєздатність «Сидорового ученья» в нових історичних умовах. Життя в еміграції висуває на перший план ще одну сторону особистості Арсенія Аристархова. Опинившись у положенні вигнанця в Японії, потім в Америці, Франції, Німеччині, прагнучи хоча б зберегти, якщо не примножити свої статки, поховавши кохану жінку, утративши інтерес до життя він, нарешті, знаходить його сенс в Кетті, істоті чистій і непорочній. Аристархов проходить шлях, характерний для героя-пікаро, що підкреслено семантикою назви трилогії, назвою першого тому, у якому акцентується «вчення» молодого шахрая в старого, а також третього, де метафорою пороку є дияволення.

У «Фуге» герой дає більш розгорнуте пояснення ролі диявольського в долі людини. Аристархов признається, що і сам він, і інші люди завжди оточені «дияволями»: «Они рождаются вместе с человеком, они сидят уже

в хромосомах предка, и нужно затратить громадную энергию на борьбу с ними. Никакая чужая мудрость ничего не дает – надо дойти самому. <...> Трагедия еще сложнее – всех дьяволят убивать нельзя. На свете нужны гении, таланты, при них должны быть дьяволята! Иначе они обесцветятся, не проявятся. Одними святыми мир не двинется...» [208, с. 108]. «Високе», онтологічне, що виражене, скажімо у «Бесах» Ф. Достоєвського, В. Кримов знижує до простого й зрозумілого, відмовляючись приймати ідею християнства про чистоту людської душі від народження («сидят уже в хромосомах предка»), і твердження О. Пушкіна, що «геній і лиходійство несумісні».

Для сучасної В. Кримву російської літератури в зв'язку з кардинальними змінами в соціокультурній ситуації використання «пам'яті» жанру пікарескного роману було досить характерно: найбільш відомими творами того часу, створеними майже в один час з його творами, були роман О. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924 – 1925) і роман І. Ільфа та Є. Петрова «Двенадцать стульев» (1928). Семантика назви роману О. Толстого безсумнівно сходить до світової пікарески й нагадує назву незавершеного роману М. Некрасова («Жизнь и похождения Тихона Тростникова»), у романі І. Ільфа та Є. Петрова назву могло бути витлумачено, як завгодно – у ньому увага зосереджена на предметах, за якими веде полювання головний герой. У романі О. Толстого охоплено період революції, громадянської війни й життя героя в перші місяці еміграції; у І. Ільфа та Є. Петрова події розгортаються в молодій радянській республіці. Як В. Кримов, так і О. Толстой та автори «Двенадцати стульев» пройшли велику журналістську школу, що обумовила лаконічність і стислість газетного стилю, виразність деталей, відсутність широких описів.

В обох творах, як і у В. Кримова, зберігаються окремі елементи класичного жанру: головний герой прагне розбагатіти й піднятися соціальними сходами завдяки різним видам безчесної діяльності; розповідь ведеться відповідно до хронології життя героїв; дається огляд дійсності й

типів, з якими він познайомився в мандрах; виражена позиція автора-оповідача з певним ставленням до своїх персонажів; хронотоп дороги. У романах О. Толстого і В. Кримова відчутний зв'язок подій, що описуються, з біографією автора. Так, зокрема, Невзоров і Аристархов повторюють шлях письменників в еміграцію – зі столиці на околиці імперії, морем до Константинополя (О. Толстой) і в Японію (В. Кримов). Як відзначають коментатори тексту повісті, письменник «использовал особенно много непосредственно виденного и пережитого им в период 1918 – 1920 годов. Н.В. Толстая-Крандиевская в своих воспоминаниях <...> подчеркивает, что обстоятельства переезда писателя со всей семьей из Москвы на Украину, переход через пограничную линию, проходившую близ Курска, были воспроизведены им „с фотографической точностью в повести „Ибикус“, в конце главы 1-й”. Описания морского пути из Одессы в Константинополь на пароходе „Кавказ”, пребывание эмигрантов в карантине на острове Халки также включают в себя обширный материал личных впечатлений и встреч А. Толстого этого же периода» [397, с. 707]. Але суттєвою відмінністю «Похождений Невзорова» від романів трилогії «За миллионами» є те, що О. Толстой опускає період дитинства й юності героя, пише в фейлетонній манері, оповідь супроводжується всеосяжною іронією автора-оповідача.

Як у В. Кримова, так і в О. Толстого в долі головного героя бере участь потойбічна сила. Але якщо для Аристархова це певна метафора його компромісу зі своєю совістю, то в О. Толстого вона прямо визначає життя Невзорова. Скромний службовець зі звичайною зовнішністю, його раз у раз з кимось плутали на вулиці, виявляється в центрі неймовірних подій. Циганка, яка його обдурила, пророкує Невзорову багатство і славу: «Жить бы ему да жить: шесть дней будней, седьмой – праздничек. Протекло бы годов, сколько положено, опустевшую его комнату, с круглой печкой, с железной кроватью, с комодиком, на котором тикал будильник, занял бы другой жилец. И снова помчались бы года над вторым двором. Так нет же, – судьба именно такому человеку готовила беспокойный и странный жребий.

Недаром же Семен Иванович заплатил за гаданье маленький золотой. В цыганкины слова он верил, хотя правду надо сказать, – пальцем не пошевелил, чтобы изменить течение жизни. Однажды он купил на Аничковом мосту у мальчишки за пятак „полную колоду гадальных карт девицы Ленорман, предсказавшей судьбу Наполеона”. Дома, после вечернего чая, разложил карты, и вышла глупость: „Символ смерти, или говорящий череп Ибикус”. Семен Иванович пожалел о затраченном пятаке, запер колоду в комод» [397, с. 403 – 404]. Герой В. Кримова Аристархов, відчувши, що наближається катастрофа, утік з Росії вже після Лютневої революції, тому революція 1917 р. і громадянська війна в романі не відображені. Невзоров виявляється в центрі цих подій і змушений шукати притулку тільки через те, що потрапить у небезпечне становище.

Революція розірвала всі звичні зв'язки та соціальну ієрархію: в одну мить Невзоров стає злочинцем, багатієм, кокаїністом, скарбником анархістів, агентом розвідки, втікачем, сутенером. Однак соціальне автор-оповідач ніби відсуває на другий план, пояснюючи неймовірні повороти долі Невзорова саме магичною силою Ібікуса.

Тут особливо виразно проявляється його позиція, яка висвітлює неймовірні пригоди героя в іронічному світлі, і своєрідний стиль: у романі автор-оповідач ніби знаходиться на одному соціальному рівні з героєм, говорить його мовою, але здатний переключитися в кожному висловлюванні з точки зору оповідача на точку зору героя. «Многие события, большие дела произошли с той поры: заехали в пропасть, перевернулись кверху колесами, – война. <...> Жить стало скучнее. Спиртные напитки запретили. Познакомишься с приятным человеком, – хвать-похвать, он уже на фронте, он уже убит. Никакой ни у кого прочности. <...> Попались Семену Ивановичу как-то, при разборке комода, гадательные карты девицы Ленорман. Усмехнулся, раскинул. И опять вышел череп Ибикус. Что бы это обстоятельство могло значить? Одно время Ибикус привязался по ночам снится: огромный, сухой, стоял в углу, скалил зубы. Нападала тоска во сне.

А наутро противно было думать, что опять он приснится. Семен Иванович раздобыл бутылку ханжи, очищенной нашатырем. Выпил, одиноко сидя у мокрого окошка в сумерках, и будто бы снова померещилось ему какое-то счастье.. Но защемило сердце. Нет. Обманула цыганка. И вдруг стукнула судьба» [397, с. 405]. Опинившись в антикварній крамниці, Невзоров підгледів, де лежать гроші, украв їх і розбагатів, завдяки чому виявився в середовищі московської богеми – середовищі, добре знайомому й самому письменнику.

Використовуючи поетику анекдоту, О. Толстой дає нам короткий опис письменників, художників, дівчат, які проводять час у кафе й ресторанах, подруги Невзорова, Алли Григорівни, її приятеля Ртищева, які представляють певний соціальний прошарок. Так, єдина риса коханки Невзорова-графа, Алли Григорівни, – пристрасть до кокаїну; гравця Ртищева – азарт; комісара на станції – грубість і дурість; харківського поміщика Платона Платоновича – підприємливість тощо. Кожна зустріч Невзорова з новою людиною отримує коротке й несподіване, як в анекдоті, завершення. У зв'язку з такою манерою оповіді й соціальні типи, і події дійсності лише окреслені, але показані виразно і яскраво.

Так, після арешту Ртищева й закриття нічного клубу «Біла хризантема» із захованим в мішечок «полугодовым доходом игорного дома» (як і Аристархов, він ховає гроші в мішечку) Невзоров виявляється у вагоні, але «уже не в бархатном купе с горшочком»: «...три дня простоял в проходе вагона, набитого пассажирами сверх всякой возможности. Весь поезд ругался и грозился. В ночной темноте от него, как от черного кота, сыпались искры» [397, с. 426]. З'явившись в Харкові під ім'ям конт Симон де Незор, він має намір купити маєток, стає жертвою обману, а потім змушений утікати від мужицького бунту.

Події, що трапляються з Невзоровим, сліднують одна за іншою, як у калейдоскопі, а автор-оповідач лише коротко коментує їх: «Добравшись, наконец, до станции, ободранный и полуживой, Семен Иванович узнал

причину: император Вильгельм был свергнут с престола, немцы уходили из Украины, на Харьков надвигались большевики. Семен Иванович немедленно переменял маршрут и бросился на юг» [397, с. 435]. Відсутність докладних описів компенсується стислістю й виразністю, котрі зумовили високий темпоритм оповіді.

Багато фрагментів роману О. Толстого нагадують його роман «Хождение по мукам». Як уже зазначалося, Г. Струве відзначав «неприємне враження» від зображення в ньому післяреволюційної божми [387, с. 83], ми ж звернемо увагу на те, що в «Похождениях Невзорова», як і в «Хождении по мукам», показана, щоправда, у нарисовій перспективі, політична плутанина на півдні Росії, постійна зміна влади в провінції, розбій анархістів, розгул банд під різними прапорами. Так, Невзоров стає свідком того, як у степове село в'їжджає банда отамана Ангела, прототипом якого, очевидно, був Махно: «В окошко Семен Иванович увидал, как из пыльного облака бешено выскочили тройки, запряженные в небольшие телеги – тачанки; троек более пятидесяти. На передней (рыжие, лысые, донские жеребцы), на развевающемся с боков телеги персидском ковре стояло золоченое кресло-рококо. В нем сидел, руки упирая в колени, приземистый, широкоскулый человек, лицо коричневое, бритое, как камень. Одет в плюшевый, с разводами, френч, в серую каскетку. Это и был сам атаман Ангел. За его креслом стояли два молодых, с вихрами из-под картузов, атаманца – держали винтовки на изготовку. С заливными колокольцами промчалась тройка. За ней на других тачанках, свесив ноги, сидели атаманцы в шинелях, в тулупах, с пулеметами, поднятыми бомбами, револьверами. Великий был шум от конского топота, гиканья, звона бубенцов» [397, с. 436]. Але поневіряння Каті й Телегіна в «Хождении по мукам» освітлені все ж співчуттям автора-оповідача.

У «Похождениях Невзорова», він іронізує над несподіваними піднесеннями й падіннями свого героя, виступає в якості перекладача того справжнього змісту подій, який читачеві залишається незрозумілим.

«Семена Ивановича повели на улицу, куда самогонщик выносил посудины с самогоном, поставили его перед атаманом. Тот тяжело повернулся в кресле, нагнулся низко к Семену Ивановичу, впился в него запавшими, тусклыми глазами: – Ты что умеешь? Считать умеешь? (Семен Иванович только слабо крикнул в ответ, закивал.) Ладно. Заводи счетную книгу, казна великая. Проворуешься али тягу дашь, – в два счета голову шашкой прочь – понял, чертов сын? Понять это было нетрудно: Семен Иванович сделался бухгалтером при разбойничьей казне. В тот же день его посадили на тачанку, рядом с двумя дюжими казаками и кованым сундуком, набитым деньгами и золотом, и опять – атаман в кресле на ковре впереди, за ним пятьдесят троек – залились в степь» [397, с. 437]. Але доля Невзорова знову зробила неймовірний поворот: коли банда Ангела була розгромлена, він утік, несучи на собі його розбійницьку скарбницю.

Роман «Пригоди Невзорова» містить перегуки не тільки з творами самого письменника, а й з прозою того часу, зокрема, з романом М. Булгакова «Белая гвардия», що публікувався у фрагментах в 1925 р. і був завершений у 1929 р. Йдеться, перш за все, про опис російської еміграції в Константинополі, який у М. Булгакова часом набуває катастрофічного характеру, а у О. Толстого – гостро сатиричного. Прямими перегуками двох творів видаються нам сцени перегонів тарганів, що влаштовують Невзоров з Ртіщевим, щоб звести кінці з кінцями.

Як відомо, сцени перегонів тарганів, що мають гротескний характер, уперше були представлені А. Аверченко в його відомих «Записках простодушного (Эмигранты в Константинополе)» (1922), так що сам О. Толстой, очевидно, запозичив цю ідею у свого сучасника. Нагадаймо, що А. Аверченко в розділі «Лото-тамбола» дає, так би мовити, майбутній сюжет у згорнутому вигляді: «Недавно союзная полиция закрыла все лото. Но.. <...> Встречаю приятеля: – Видели, как тараканы бегают? – А что? – Тут в одном доме тараканы бегают. – Эва, нашли редкость! Я в России сотни домов видел, где тараканы бегают! – Вы не понимаете! Тут устроены

тараканьи бега. Есть старт, тотализатор, цвета жокеев, и бегут живые тараканы. Масса народа собирается играть. Есть верные тараканы! Фавориты!!!» [6, с. 56].

У наступному розділі «О гробах, тараканах и пустых внутри бабах» він дещо відкриває дивовижну механіку тарганячих перегонів: «Однако зеленый таракан меня кормит. Собственно, он не зеленый, а коричневый, но цвета пробочного жокея, которого он несет на себе, – зеленые. И потому я обязана иметь на правом плече большой зеленый бант: цвета моего таракана. Да что вы так смотрите? Просто здесь устроены тараканьи бега, и вот я служу на записи в тараканий тотализатор» [6, с. 63]. Автор-оповідач сумно робить висновок: «Ой, крепок еще русский человек, ежели ни гроб его не берет, ни карнавалье чучело не пугает, ежели простой таракан его кормит.» [6, с. 63]. О. Толстой, майстерно розгортаючи цей сюжет, ніяких моральних висновків не робить Автор-оповідач залишається на позиції іронічного коментатора. «И вот в кофейной грека Синопли, – розповідає він, – появилась над дверью, над портретами Невзорова и Ртищева, вывеска поперек тротуара: „Бега дрессированных тараканов. Народное русское развлечение“. Весть об этом к вечеру облетела всю Галату. К дверям Синопли нельзя было протолкаться. Вход в кофейную стоил десять пиастров. Посмотреть на тараканьи бега явились даже ленивые красотки из окошек. Компания английских моряков занимала место у беговой дорожки. Ртищев, дерзка щипцы в одной руке и банку с тараканами в другой, прочел вступительное краткое слово о необычайном уме этих полезных насекомых и о том, как на масленице ни одна русская изба не обходится без древнего русского развлечения – тараканьих бегов. Все кафе аплодировало его речи. Ртищев шикарно взмахнул щипцами и выпустил первый заезд. Моряки покрыли его десятью фунтами. Ртищев не ошибся: тощий таракан, на которого вследствие его заморенного вида никто не ставил, пришел первым к старту – трехцветному русскому флагу. Невзоров, державший тотализатор, выдал пустяки. Англичане разгорячились и второй заезд покрыли двадцатью

фунтами, кроме того фунтов пять покрыли сутенеры и хозяева публичных домов. Грек Синопли перестал икать. <...> С этого вечера кривая счастья Семена Ивановича круто повернула кверху» [397, с. 527 – 528].

Романи В. Кримова і О. Толстого зі світовою пікарескою пов'язує мотив грошей. Аристархов і Невзоров як герої-пікаро прагнуть до однієї й тієї ж мети: збагачення як засобу піднятися до соціальних вершин суспільства. Але якщо у В. Кримова ця мета мотивована нестатками героя в дитинстві і юності, то в О. Толстого вона представлена вершиною мрій службовця транспортної контори: «Он был вознагражден за все труды и унижения. Жилистыми шагами он устремлялся вдоль чудесной перспективы, вперед к славе. Он ясно видел последовательные этапы этого пути. Первое: он открывает в Перу шикарный интимный ресторан с тараканьими бегами и отдельными кабинетами. Для особо избранных будет аристократический салон, – вход только во фраках. В салоне – изысканное кабаре из нестерпимо пикантных номеров. Второе: женитьба на миллионерше, скорее всего – вдове. Вилла на берегу моря, автомобиль, яхта. Третье: он везде и всюду. Он законодатель мод, он рычаг политики. Он председатель банковского объединения, он – злой гений биржи.. Четвертое: он встает во главе священного движения. Первым делом он выгоняет из Европы всех русских, без разбору, – вон, крапивное семя! Искореняет революционеров безо всякого стеснения. Напускает террор на низшие классы. Вводит обязательное постановление: нравственные принципы жизни, – немного, правил десять. Но – сурово. Кто скажет слово „революция” – на телеграфный столб» [397, с. 530]. Мріяння Невзорова завершуються фразою в дусі Хлестакова: «Наконец Семен Иванович объявляет себя *императором*» [397, с. 530].

Однак на відміну від В. Кримова, який прагне показати психологію свого героя як емігранта (роман «Дьяволенок под столом»), автор-оповідач у фіналі «Похождений Невзорова» залишає свого героя і ніби знімає з себе маску іронічного оповідача. «Разумеется, было бы лучше для повести

уморить Семена Ивановича, например, гнилой устрицей или толкнуть его под автомобиль. Но ведь Семен Иванович – бессмертный. Автор и так и этак старался, – нет, Семена Ивановича не так-то просто стереть с листов повести. Он сам – Ибикус. Жилистый, двужильный, с мертвой косточкой, он непременно выцарапается из беды, и – садись, пиши его новые похождения. <...> Честность, стоящая за моим писательским креслом, останавливает разбежавшуюся руку: „Товарищ, здесь ты начинаешь врать, остановись, – поживем, увидим. Поставь точку..”» [397, с. 532]. До цього прийому – рефлексії автора-оповідача щодо свого тексту, – В. Кримов вдається лише в «Фуге», де Аристархов-письменник розмірковує про те, як йому вчинити з героєм і яку манеру оповіді обрати: ми будемо говорити про це нижче.

Автори «Дванадцяти стульев», – про це вже писали дослідники [напр., 260], – також трансформують модель класичного жанру пікарески. Їхній головний герой не показаний у дитинстві та юності, як у В. Кримова; вони починають оповідь з його мандрів, відразу ж мотивуючи їх мотивом пошуку скарбу, що зумовило цікавість твору; героя супроводжує «помічник». Однак пригоди Остапа Бендера, як і в класичних зразках жанру, не завершені й можуть бути продовжені, – що, власне, і відбувається в «Золотом теленке»; мандри героїв є способом зображення дійсності та її одночасного пізнання. Як у романі О. Толстого, авторам вдається показати широку панораму російського післяреволюційного життя в столиці й провінції, окреслити побут і звичаї різних соціальних верств, злам старого та формування нового укладу, іноді гротескно загострюючи його абсурдність й алогічність. Як і у В. Кримова, думка про збагачення пояснена мрією героя, тобто гонитва за мільйонами виправдана «ідеальними» прагненнями – таке ж протиріччя характерне й для образу Аристархова.

В. Кримов докладав зусиль для публікації, поширення своїх творів та їхніх перекладів на інші європейські мови. Як писав Г. Струве, «почему-то все его романы переводились довольно быстро на английский язык и встречались сочувственно английской критикой. Возможно, что

англійського читателя привлекала в них красочно поданная екзотика русского быта и русской "души"» [387, с. 94]. На наш погляд, у цих словах – лише частина істини. Здається, що В. Кримов, як і його сучасники-белетристи, правильно передбачив очікування читача, причому не тільки російського, а і європейського, звернувшись до цікавої теми, створивши оригінального героя, становлення й пригоди якого показані яскраво, цікаво, захопливо. Чималу роль у цьому зіграла й тема старообрядництва.

5.2. Продовження традицій жанру родинно-побутового роману

Старообрядництво не раз ставало об'єктом осмислення в російській історичній науці, а також зображувалося в літературі й мистецтві. Як справедливо писав В. Бонч-Бруєвич, «с давних пор и почти до самых последних дней учения эти, имевшие под собой твердую почву сложившихся социально-экономических отношений, захватывая широкую народную массу, не только волновали ее, но нередко определяли путь общественного движения той или иной группы населения, особенно в крестьянской массе. <...> Творя жизнь по своему, сектанты внесли свою лепту в дело строительства новых форм русской общественной жизни. Историческая наука не может пройти мимо крупного народного явления, долгое время определявшего внутреннюю жизнь и устройство миллионов масс населения» [66, с. 5]. Не можна його залишити без уваги й при характеристиці тематичної своєрідності російської белетристики. Звернення до старообрядництва давало можливість показати приховані від сторонніх очей особливості життя, укладу, побуту, підвалини цього великого прошарку суспільства, з якого вийшло чимало успішних підприємців, у тому числі, і тих, хто зробив свій значний внесок в економіку й культуру Росії. Нагадаймо також, що багато вихідців із цього середовища фінансували революційні групи, гуртки на початку ХХ ст.

Характерні особливості його зображення в російській белетристиці 1920-х – 1930-х рр. можна виявити при зіставленні творів В. Кримова з романами Г. Гребенщикова, які склали багатомник «Чураевы». Як уже зазначалося, їх прийнято відносити до «етнографічного» струменю в емігрантській літературі «першої хвилі». Г. Гребенщиков створює «багатосерійну» сімейно-побутову оповідь, у якій показані образи міцних, упевнених у собі людей, що ведуть радісний спосіб життя, щиро вірять у правильність своїх переконань. У першому романі «Братья Чураевы» його герої – успішні підприємці, і тільки прогрес губить їхній уклад, руйнує родинні підвалини. На наш погляд, В. Кримов також використовував елементи жанру сімейно-побутового роману, зосередившись, однак, не на цілющій силі сімейного укладу, а на таких відносинах між членами сім'ї, що спонукають героя порвати з нею, тікати із неї, чинити опір її згубному впливу.

У В. Кримова старообрядництво – темний і брудний світ, побудований на релігійних забобонах. Єдине почуття, яке відчуває Арсеній, – страх перед кінцем світу. У третьому романі «Дьяволенок под столом», уже перебуваючи в Японії, далеко й від батьківщини, і від подій свого дитинства, герой несподівано згадує: «...Анализируя этот страх после прочтенных книг по психоанализу, Арсений вдруг вспомнил забытую страшную грозу в детстве. Он спал с матерью в саду, в фольварке, где жили летом. Спали в деревянной „альтанке“. Ночью надвинулась гроза, перешедшая в бурю, с такими громовыми ударами, каких раньше никогда не слышал. От удара грома он проснулся и увидел, что мать стоит на коленях и молится. Она тоже очень боялась грозы. Ему стало еще страшнее от страха матери – он тоже стал молиться и плакать, уткнувшись в подушку... А удары и раскаты становились еще сильнее и молния непрерывным голубым и желтым пламенем заливала сад. Мать сказала со слезами: „Не светопреставление ли уже?. Молись, Арсеньюшка“. Такого ужаса, как в эту ночь он никогда раньше не переживал. Этот страх остался на всю жизнь»

[207, с. 47]. Деталі побуту, обстановки, звичаїв, показані у вставному епізоді «Детство Арсенія» і в спогадах про дитинство, з одного боку, пояснюють його студентські страждання, а з іншого – характеризують вмирання старообрядницького сімейного укладу. В. Кримов використовує переконливий мотив сліпоти, у яку занурюється дитина: у будинку настільки мало світла, що з плином часу Арсеній утрачає гостроту зору й стає короткозорим, надягає окуляри з товстими скельцями.

Другий мотив також є протилежним ідеалізованому світу старообрядців у Г. Гребенщикова. Його герої живуть на березі широкої річки, яку не можна переплисти, і сплав по якій становить небезпеку для життя. З її берегів відкриваються безкраї російські простори, що символізують міць і розмах великої держави. У В. Кримова єдиною розвагою маленького героя була метушня в помийній калюжі, де він пускає свої перші кораблики: «Помои у нас сливались в большой обрез от ворвани, – это был мой пруд. В дождь его опрокидывали, получалась большая вонючая лужа, – на ней я устраивал плотины и пускал корабли <...>. Там же, где брали воду для питья, стирали белье: тут же стояла баня, и грязная вода текла в озеро. Тут же поили и купали скот. В результате у всех были глисты, и от них лечили, ставя на живот горшки и давая внутрь воду, настоянную на угольках из семи печей» [205, с. 43, 46]. Для старообрядців Г. Гребенщикова підприємництво й багатство – ознака їхньої вірності обраному шляху, показник доброчесності й правоти старої віри. Для Арсенія Аристархова мільйони – нав'язлива думка й недосяжний ідеал, прагнення назавжди порвати з колишнім життям і бути одним з тих, хто вершить долю світу.

У першому романі Г. Гребенщикова старообрядницький уклад ідеалізується, саме завдяки створеному письменником хронотопу, який можна назвати «ідилічним»: Г. Гребенщиков пише власну, старообрядницьку «ідилію». Роман починається описом сплаву, що має принести у віддалену Чураївку дохід, забезпечити її на цілий рік засобами

для існування. На сплав вийшли «двадцять чотири коренастих мужика», «обряженные в разноцветные рубахи и штаны», вони «ждали хозяйского благословения к отплытию в далекое понизовье». Проводи сплавників змальовані яскраво, барвисто: «В новых дощаных сусеках на плотах темнела рожь, золотился овес, а возле сусеков на жердяных мостках стояли тополевые бадейки с маслом, с медом, лежали тюки пушнины, гусяного пера, кучи невыделанных скотских шкур – богатая дань городу от сытых горных деревень. <...> Желтый, красно-синий, бело-зеленый берег гудел от голосов, стука галек, звона бревен, задорливого скрипа весел на свежих кочетах.. Много людей пришло на проводы. Из деревни в этот шум врывались петушиные песни, кудахтанье куриц, собачий лай. Но все приглаживал, покрывал шум реки, прорывшей длинную, глубокую дорогу между гор, одетых синими лесами и зелеными молодыми травами» [116, с. 6].

Багатий хутір – метафора дореволюційній Росії в Г. Гребенщикова. Ось як він зображує будинок і двір свого героя: «В ограде у Чураевых три дома, один другого меньше, один другого старше. Сразу видать, какой в какие времена построен, какой какую бережет бывальщину. Самый большой, сосновый, в два этажа, с расписными окнами, с железной крышей, с раскрашенными хитрой вырезью воротами выстроен недавно, лет семь тому. Внизу в нем лавка и склады для товаров; вверху все шесть комнат пустуют, в них никто еще не живет. Средний, выстроенный из листвяги, с крутой тесовой крышей на два ската, с глухим крыльцом, с окнами в ограду, уже потемнел и смотрит хмуро. Этот выстроен лет двадцать, когда Фирс Платоныч женил большака Анания. А третий, самый маленький и серенький кедровый пятистенник, криво вросший в землю и совсем почти не видный за старыми ветвистыми березами полусадика, выстроен еще тогда, когда Фирсу было семь годков» [116, с. 12]. До пари будинку й добре господарство, до якого господар з ранку виходить: «Бросил курам зерна, оглядел дворы, пригоны, замки у амбаров и пошел из ограды на берег реки.

За рекою далеко были видны пашни и луга, а дальше – горы, укутанные утренним туманом, а ближе, в зеленом косогоре за рекой, – маральники» [116, с. 12]. У цьому світі свято зберігаються віковічні підвалини, моляться Богу, ростять дітей, примножують надбаня, розуміючи чесну праця й дохід, як вірність обраним назавжди ідеалам.

Тому поряд з описом великого маєтку багато місця займає виклад уявлень героїв про Бога й світ. Так, старший Чураєв з розчуленням – «сладостно и горестно» – згадує минуле: «Вот и пасека – старинный, святой угол: сто лет назад здесь поселился скитник Агафон Чураев, дед Фирса. Как зверь от лютой погони, он убежал сюда в глушь Беловодья, к ревнителям истинного благочестия, в потаенные в горах скиты. <...> Как давно прочитанную и любимую книгу, полную скорбных страниц и тихих радостей, перелистывает он минувшие года, и крепнет душа его, в сталь отливается его вера, в уединенную, нелицемерную молитву – его думы. Святой старинной иконой, не иначе, представляется теперь Чураеву дед Агафон. С редкой белой бородой, с венчиком седых кудрей на голове, с сухим и строгим восковым лицом, он твердо и отрывисто говаривал Платону, отцу Фирса, слова царя Соломона: Премудрый сын веселит отца, безумный сын – печаль матери» [116, с. 23]. Віра предків надихає Чураєвих, дає їм сили, примножує їхні надбаня.

У романі створено замкнений простір: далеко від цивілізації, від густонаселених міст знаходиться благословенне місце, у якому все міцно. Навіть заїмка, куди старий Чураєв вивозить молодь для покосу, залишає враження добротності й облаштованості: «Покосный луг Чураевых раскинулся внизу у пасеки широкой подковой. Зеленые ковры его облегли косогоры и овраги, путались в кустарниках, прикрывались тенью осиновых и тополевых рощиц и стлались на расчищенных полянах с одинокими лиственницами и кедрами. Многие поляны были уже скошены. Длинные прокосы с увядшими пахучими рядами трав тянулись вплоть до берега реки. Кое-где уже стояли свежие стога еще не полинявшего вихрастого сена»

[116, с. 39]. До пари господарству й люди – міцні, веселі, спритні й працьовиті, які красиво й добре працюють: «Груня, Настя и Маринка, все в пестрядинных мокрых шароварах, плотно облежавших их пышные бедра, выжимали друг на друге платье и, потряхивая бисерами на груди, едва удерживали рвущийся наружу молодой, ядерный смех. И Стешка долго очесывала копну, складывая сено на верхушку, где Фирс Платоныч приглаживал его руками, завершая красоту копны со строгою любовью. <...> Поодаль под началом Анания росли ряды свежей кошенины, звенели и сверкали косы, раздавались молодеческие окрики подгонявших друг друга косарей, а вблизи шуршало сено, рассыпался женский смех и разливался всюду теплый золотистый свет погожего дня» [116, с. 43, 46]. Цю ідилію радісної та вільної праці порушує цивілізація, що вторгається в первозданий світ. Приїхавши зі столиці, син Чураєва, Василь, який засумнівався в правоті віри батьків, несе в собі сумнів, що підточує віковичний уклад. Чураївка в Г. Гребенщикова стає символом минушого Росії, у якій віра й праця були основою гармонії. Прогрес, сумнів, безвір'я, західні ідеї ведуть її до катастрофи, що відбувається в окремій родині та в усій країні.

Старообрядницький уклад у В. Кримова зображений зовсім інакше. Він створює, умовно кажучи, хронотоп «натуралістичний», детально і з огидою описуючи цей темний і страшний світ. Уклад старообрядництва визначено метафорично ємно: «Бог і гроші». На першому місці – Бог: строгий, вимогливий, мстивий, який стежить за кожним кроком людини, який паралізує його мозок і волю. На другому – гроші, що добуваються будь-якими ганебними засобами, але складають основу життя так само, як і Бог. Це чітко показано вже в першому романі, де герой проходить «Сидорово ученє».

Перший спогад Арсенія Аристархова – про покарання за те, що він відмовився молитися. Якщо молодші Чураєви виростили в обстановці здорової та радісної праці, то Аристархов – темних забобонів. Він

дорослішав, риючись «на грязном общем дворе, лазил по крышам, устраивал неприятности соседям и прохожим на улице» [205, с. 43]. Герої Г. Гребенщикова росли біля чистої річки, у якій було видно камінчики і яка була джерелом їхньої радості й сили. Аристархов усе дитинство провів, граючись у поміях, і навіть коли став старшим, завжди відзначав у провінційних містах річки нечистот.

У першому романі Г. Гребенщикова «Братья Чураевы» автор-оповідач детально описує здійснення релігійних обрядів, урочистих і важливих, для виконання яких збиралися жителі навколишніх сіл, освячуючи ними всі свої вчинки. У В. Кримова ця сторона старообрядницького життя показана так: «У нас на все были приметы, и всегда мрачные. Все сулило беду. Сны тоже были всегда не к добру. Или из родных кто-нибудь помрет, или болезнь будет в доме, или кража... Примет было много. Бабу встретишь с пустыми ведрами – разоренье. Мыши скребутся – из дому уходит. Три огня – смерть. Ласточка в дом залетела – смерть принесла. Зеркало разбилось – тоже смерть. Вши завелись – тоже к беде...» [205, с. 56].

Аристархов вірив, що до біди протяг, нова справа, що розпочата в понеділок або п'ятницю, неперехрещений рот або кружка, куди залізе нечистий. «Все было пропитано страхом, надвигающимся несчастьем, ожиданием недоброго. За все грозило наказание свыше, на этом свете и том. Я особенно боялся страшного суда. О нем часто говорили и по многим явлениям выводили, что „настали последние времена“. От этих разговоров на меня нападал страх, я вскакивал ночью с постели и подолгу молился перед лампадкой или отбивал земные поклоны. <...> Религиозная борьба, суровый религиозный режим оставляли свой след на ряде поколений. Скопили душевный холод» [205, с. 57]. Як і герої Г. Гребенщикова, Аристархов і його родичі ведуть комерційні справи, прагнучи примножити статки.

У романі «Сидорово ученье» у В. Кримова є фрагмент, який є свого роду опозицією до сцени сплаву в Г. Гребенщикова. Так, у романі «Братья

Чураевы» старший у сім'ї, «перекрестившись, он наклонил волосатую голову к приколу, отвязал веревку и, бросив ее на плот, громко произнес: – Ну, с Господом!.. Счастливо!.. Сплавщики перекрестились, надели шапки, поплевали на руки и налегли на весла. Весла тягуче, по журавлиному закрипели, плот отодвинулся от берега и закачался на зыбучих волнах. Фирс Платоныч перекрестил его, полюбовался и подошел к другому. Отвязал, благословил, полюбовался лесом, сусеками, бадьями, молодцами, в руках которых закурлыкали, запели весла, и подошел к третьему... И долго провожает и благословляет желтые, как вылитые из свежего воска, плоты свои Чураев и дольше всех мешкает с последним, с двенадцатым, на котором меж сусеками натянута белоснежная холщовая палатка: на этом поплыл Викул... Уже по всей излуине реки растянулись восковые пятна с цветными, кланяющимися у весел сплавщиками. Как стая желтых журавлей снялись и поплыли по быстрине реки... Плывут и разными голосами курлыкают все до единого...» [205, с. 19].

У романі В. Кримова за сплавом спостерігає Аристархов: «Бревна с тяжелым шлепаньем стали падать в воду. Проплывши немного, они цеплялись за берег, их нужно было отталкивать баграми, иначе наскакивали другие, и река быстро запруживалась, делался ”залом”. Речонки широко разлились по тугаям. Чтобы подойти к бревну, по пояс лезли в воду, а то и по горло. Вода ледяная, вместе с бревнами плывут льдины. Башкиры с гиканьем и смехом барахтаются в воде, никто не жалуется, что холодно. Гул стоит над рекой. Пар идет от тел. Багры стучат по бревнам. Река живет... Темнеет. Уже темно, а гул все стоит... Шлепанье затихает. Зажигаются костры. Мокрые, продрогшие, вылезают люди из воды и жмутся к кострам. Их ждет радость – чай! Густой, как смола, без сахара. Смеются, скалят белые зубы. Подмораживает» [205, с. 271 – 272]. Арсеній вражений побаченим, його долають сумніви в правильності того, як його брат Гришка і він сам отримують свій прибуток. «За ночь все покрылось инеем, побелело, точно засыпало снежком. Река и тугай затянуты туманом. Холодно даже

после горячего кофе. Смотрел на сотни спящих людей, ходил среди них и казалось, что это трупы. Во всяком случае, не люди – разве люди могут так жить?!» [205, с. 270, 272].

Радісний і зворушливий стан Фірса Чураєва, який відправляє своїх синів і односельців на сплав, створює відчуття майже сакрального дійства, що з року в рік повторюється в Чураївці. У В. Кримова сплав – страшне насильство над природою і людиною, щоздійснюється заради наживи. «Тисячи люди спускались вместе с лесом и спали все так же на голой земле, все такие же мокрые, и все так же их подмораживало. ”Какие у них радости? это не жизнь, а кошмар наяву. Когда-нибудь поймут же они, что возможна иная жизнь... Как же тогда с миллионами?”» [205, с. 274]. Будь-який душевней порух, що відчуває Аристарх, сумнів або сором знімаються в нього усвідомленням того, що тільки так він зможе наблизитися до своєї заповітної мети о – стати мільйонером.

В. Кримов, на відміну від Г. Гребенщикова, бачить старообрядницьке середовище як джерело безлічі забобонів і пороків, що породжені страхом, і, разом з тим, у цьому середовищі він не знаходить жодної світлої людини, яку б перетворювала віра батьків. Це світ наживи, обману, корупції, користолюбства й святотатства. Його дядько Сидір виробив свою теорію, завдяки якій можлива нещадна експлуатація людини людиною. «...Людей набирать поумней („умный часто мошенник бывающий – так ты его заинтересуй, чтобы евоные интересы вместях с твоими были...”). Сманить от конкурентов, обещать золотые горы и жать их потом до последнего, выжимая деловую энергию. А те в свою очередь должны выжимать ниже стоящих, и так до самого низу. В одном случае пригрозить, в другом обещать подачку. Особенно тогда пригрозить, когда знаешь, что у него ничего другого в виду нет... И все должно сводиться одно к одному: захватить как можно больше и захватить сегодня, а не ждать до завтра» [205, с. 274 – 275]. Аморальність і хижацтво є філософією підприємництва, що поширюються й на родинне життя. Дуже опукло це показано в розділах

«Сидорова учення», де описано сватання двоюрідного брата Гришки до наречених з старообрядницьких сімей.

В. Кримов створює цілу галерею типів батьків і наречених, які беруть участь у лицемірній ярмарці капіталів, що виставлені на поглинання шляхом одруження. Те, що в сімейно-побутовому романі осмислено, як початок нового життя, продовження роду від предків до нащадків, у В. Кримова представлено, як комерційна угода: сват Данило Мінаєвич підбирає наречену з «родовитых, купеческих и старообрядческих» московських сімей, однак для Гришки сватання виявляється непосильною працею. «„Теперь”, а не „теперича”, и не „хотишь”, а „хочешь”, – поправил Арсений. Язык Гришки под влиянием ежеминутных поправок Арсения все-таки улучшался. Арсений завел ему книжку, куда записывал неправильные ударения и нежелательные слова в выражениях, и Гришка зубрил эту книжку – всегда в постели утром и вечером. Вынимал вставные челюсти, клал их в стакан с водой, надевал большой бинт на усы, зажигал свечи, молился, затем лежа повторял „хрестоматию”. Гришке нравилось незнакомое для сего времени слово „хрестоматия”. „И христианское, и научное”» [205, с. 176]. В описі сватання В. Кримов виявляє знайомство з життям міського дна, порядками будинків побачень і ресторанів, готелів і чайних. Незважаючи на те, що двоюрідний брат Аристархова належав до багаті старообрядницької сім'ї, його релігійність показана поверхневою, що не визначала способу його думок і життя.

У родині Чураєва в Г. Гребенщикова цивільний шлюб сина з міською красунею теж руйнує традиційний уклад родини. Герой В. Кримова вважає, що і шлюб, і інтимне життя людини, яка вирвалася з старообрядницького світу, ведуть до справжньої свободи. У другому романі трилогії «Хорошо жили в Петербурге» Аристархов сходиться зі своєю родичкою, що виросла в тих же умовах, що й він сам. «Никакого насилия, никакой случайности: Глаша ко всему относилась сознательно, наслаждение делилось поровну. „Раскольничий аскетизм веками уродовал природу, – думає Арсений. – Но

побеждала природа. Грех и поганость, запрет только усиливали сексуальность. Она не находила полного разрешения в одном грубом и животном, поколениями накапливалась неудовлетворенность. <...> Первым импульсом к разрушению моей религии было именно пробуждение полового чувства, – вдруг понял он. – Религия, делающая кастратов святыми, отнимающая радости жизни – религия вредная, страшная... „Могий вместити да вместит”. Какие страшные слова”» [206, с. 171].

Якщо для автора «Чураевых» вторгнення цивілізації є символом руйнування і знищення первозданної моральної краси героїв, а значить, і самої Росії, то для В. Кримова – це чи не єдиний спосіб боротьби з відсталістю і забобонами, вкоріненими в їхньому середовищі. Наживаючи мільйони, Аристархов прагне вирватися з набридли для нього родини, отримати доступ до тих сторін життя, які завжди були йому недоступні. Чураєви, навпаки, відкриваючи свій таємний світ чужим впливам, ризикують остаточно втратити і його, і віру своїх батьків. Цілком очевидно, що Г. Гребенщиков і В. Кримов по-різному сприймали духовний і практичний досвід старообрядництва.

5.3. «Суворінська естетика» в романі з ключем «Хорошо жили в Петербурге»

Одним з плідних аспектів вивчення белетристики В. Кримова, на наш погляд, може бути специфіка відображення в ній реалій російського дореволюційного життя, у тому числі, і літературного побуту. Роман «Хорошо жили в Петербурге», присвячений журналістській кар’єрі Арсенія Аристархова, за влучним висловом рецензента К. Зайцева, став своєрідною пліткою про представників столичного літературного життя. На наш погляд, його можна віднести до жанру роману з ключем, який на початку ХХ ст. був досить популярним.

Як вважає С. Сорокіна, «жанр романа с ключом в русской литературе возник в рамках мемуарной прозы в 20-е годы XX века, что стало следствием трансформации традиционного для мемуарного жанра хронотопа: от неперемного постулирования дистанции между временем рассказываемого и временем рассказывания к максимальному сокращению промежутка времени между событием и его описанием» [382, с. 65]. Дослідниця пропонує таке визначення цього жанру: «Роман с ключом – синтетический жанр, в котором повествователь – свидетель и участник событий – соединяет историко-документальное и символическое видение эпохи, производя кодирование таким образом, что “осведомленный” читатель получает возможность совмещать две стратегии рецепции: анализ внутренней структуры знака: от означающего к означаемому, т.е. идентификация персонажей как личностей известных людей, и выявление логики означивания в пространстве означающих, т.е. текста» [382, с. 67]. По суті справи, дослідниця зазначає таке явище, яке сьогодні отримало назву «подвійного кодування»: для белетристики воно в цілому досить характерне.

На думку С. Сорокіної, у романах з ключем з'єднуються три типи дискурсу. Під першим вона розуміє «историко-документально-мемуарный, о чем свидетельствует выявленная установка на фиксирование “произошедших” событий, наличие фигуры повествователя-наблюдателя, присутствие реальных действующих лиц и стратегия текста и рецепции, заключающиеся в передаче информации, вызывающей необходимость идентификации изображаемого с происходящим» [382, с. 69]. Під другим – автобіографічний, «что подтверждается наличием металитературной проблематики и автобиографического героя, проецирующего в большей или меньшей степени линию авторской судьбы» [382, с. 69]. Під третім – «общепоэтический дискурс символистского романа, что проявляется в неомифологизме, актуализующем символический хронотоп и ирреальность происходящего, а также стратегии текста, направленной на символизацию, и

стратегии рецепции, направленной на раскодирование, овладение множественными смыслами» [382, с. 70]. Очевидно, що наявність третього дискурсу має відношення до прози, яку аналізує дослідниця, і при характеристиці особливостей жанру роману з ключем він виникає не завжди. У творах цього жанру, до якого відносять, наприклад, «Театральный роман» М. Булгакова, «Алмазный мой венец» В. Катаева, «Роман без вранья» А. Марієнгофа і багато інших творів, за героями вгадуються їхні прототипи. Завдяки подвійному кодуванню роман з ключем дає можливість обізнаному читачеві розкрити прототипи, а звичайному читачеві пропонує цікаве читання, яке такого розгадування зовсім не вимагає.

Головний герой трилогії В. Кримова – успішний ділок, мільйонер, який, проте, не позбавлений письменницьких і журналістських амбіцій: «Арсения давно тянуло в газетный мир. „Там узел мозговой энергии. Там талантливые и остроумные люди... Я интересуюсь наукой, искусством, тратя на это деловое время, а там, занимаясь тем же, я буду делать самое дело. Быть в центре осведомленности. Дело журналиста и заключается в том, чтобы всем интересоваться, все знать... Что может быть интереснее такой работы!?! – Там связи...”» [206, с. 6]. Використовуючи свої знайомства, він стає позаштатним співробітником великого і популярного видання «Русская газета», у якому вгадується широко відоме тоді «Новое время».

Газета була, як відомо, дітищем «старого Суворіна», який перетворив «Новое время» на авторитетне й впливове видання. Ю. Клімаков вважав, що воно було першою в Росії «большой политической газетой с чрезвычайно широким кругом читателей, к голосу которой прислушивались и далеко за границей» [178, с. 69]. Причину цього дослідник бачить не тільки в чудових організаторських здібностях О. Суворіна, який зумів створити прибуткову справу – видавничий концерн, а й в «последовательном отстаивании коллективом его сотрудников общенациональных российских интересов» [178, с. 69], у підтримці політики уряду, а також національної буржуазії.

Уже через три роки після покупки О. Суворіним «Нового времени» газета отримала визнання як цілком благонадійна. Це дозволяло редакції бути в курсі політичного закулісся, а її співробітникам заводити потрібні знайомства, отримувати неpubлічну інформацію.

У другому романі трилогії «Хорошо жили в Петербурге», до сих пір що залишається поза увагою дослідників, – він названий лише в довідковій статті А. Устинова в біографічному словнику «Русские писатели. 1800 – 1917» [407], – багато місця відведено зображенню життя популярного періодичного видання, що не тільки здійснювало звичайну газетну діяльність, а й уміло впливало на економічну, у тому числі, фінансову політику держави.

В. Кримов був співробітником «Нового времени» з 1910 р, добре знав не тільки його редакторську політику, людей, які співпрацювали у виданні, а й тих, хто спілкувався в цьому колі. Він служив комерційним директором «Нового времени», писав замітки про світське життя в інші газети – «Вечернее время», «Русское слово», «Свет», видавав «Столицу и усадьбу», був знавцем і світського, і газетного життя. Як зазначає Л. Любачівська, «кому посчастливилось держать в руках „Столицу и усадьбу”, листать его, <...> оказывается его невольным пленником: окутанный тишиной старинных дворянских усадеб, пораженный утонченным великолепием столичных особняков, вовлеченный в круговорот светской жизни их владельцев, глядящих с многочисленных портретов, он попросту забывает текущую суету. Будучи журналом для великосветской элиты, „Столица и усадьба” изумительно точно передает атмосферу аристократических салонов и гостиных начала XX века. Объявив свое издание „журналом красивой жизни”, которая порождает „особые ценности” – благородные традиции, произведения искусства, предметы „красивой старины”, многие из которых утрачены, в том числе, и по вине человека, – редакция обещала „запечатлеть эти черточки русской жизни в прошлом, рисовать постепенно картину того, что есть сейчас, что осталось, как видоизменяется,

подчеркнуть красивое в настоящем» (№ 1, 1913). Политика и классовая борьба, не имевшие никакого отношения к „красивой жизни”, были журналу чужды» [237, с. 1]. Близько спілкуючись із журналістами, письменниками, артистами, художниками, В. Кримов деяких із них зобразив у другому романі своєї трилогії. У більшості персонажів цього твору є прототипи. Так, в образі господаря «Русской газеты», Кащеева, вгадується О. Суворін («старий Суворін»); в образі Грабельщикова («промовисте» прізвище) – М. Снесарев [376, с. 185], Войтинської – балерина М. Кшесинська, Князя – великий князь Андрій Володимирович і т.д. Під час аналізу нам вдалося розкрити ще деякі з прототипів.

Видання О. Суворіна «Новое время» займає особливе місце в російській журналістиці. Можна говорити про те, що це було перше масове періодичне видання, розраховане на «середньостатистичну» людину, у якому було знайдено особливий спосіб подачі інформації, який відповідав очікуванням широкого читача. У ньому десятиліттями співпрацювали журналісти, письменники, переконані, як і О. Суворін, у тому, що життя має бути спокійним, стабільним, без злетів і поривань. Н. Соловйова і В. Шитова писали, що газета «Новое время» поступово стала сприйматися як щось, що обов'язково присутнє в житті звичайної російської людини.

О. Суворін «легко мог представить себе, как, бегло просмотренные с утра хозяином на Разъезжей, который ищет здесь прежде всего новостей и общего тона, свежий номер почти на целый день переходит в комнату тещи: она стареет, глохнет и оттого еще больше полюбила читать. Вечеру хозяин спрашивает газету снова – это уже для отдыха. Потом газета уйдет из барских комнат. Прочитанная на кухне вслух поваром либо дворником, зашедшим попить чаю, она потом растворится в пересказах, разойдется, как по воде, станет слухами, толками, мнениями» [381, с. 183 – 184]. Разом із «Новым временем» О. Суворін видавав численні додатки, журнал «Исторический вестник», що виходив протягом 30 років, «на каждый стол – справочные выпуск „Вся Россия”, „Дорожная библиотека” – серия

специально для вагонного чтения. „Дешевая библиотека”: небольшой формат, постоянная обложка – на ней солнце, встающее из волн, на фоне восхода – парус, справа Медный всадник, слева Минин и Пожарский, а посередине колокольня Ивана Великого; и дитя, наслонив пальчик, открывающее свою первую книгу. Суворин имел это честолюбие – хотел, чтобы для всех первой книгой в жизни было его издание» [381, с. 183].

В. Кримов досить вміло відтворює і «це честолюбство», і інші риси характеру О. Суворіна: «Кто-то просил Кащеева к телефону. Кащеев сердито бросил курьеру: „К черту!. Меня нет... И министра к черту – меня нет, я сказал. Вот вы все устраиваете и улаживаете, а оно только разлаживается”. Кащеев встал и нервно заходил по кабинету. Перед этим он ткнул в пепельницу сигарой, сломал ее, бросил, подошел к сигарному шкафу из белых изразцов, взял другую и снова закурил. Его губы все время двигались, точно он жевал что-то. Седая борода подпрыгивала... Подошел к большому зеркальному окну, приоткрыл портьеру и стал смотреть в темноту улицы. Ноги были широко расставлены носками внутрь, словно он собирался играть в футбол. Это была особенность походки Кащеева. Он никогда не играл в футбол, вообще не занимался спортом, но эту привычку выработал в себе намеренно, считая, что мужчине именно так подобает ставить ноги. „Я не балетчик”, – говорил он» [206, с. 15]. Помітивши характерні особливості в зовнішності О. Суворіна, В. Кримов укрупнив їх в образі видавця газети Кащеева.

Рішучість, твердість характеру Кащеева відбивалися в його манері вести справи. Він був противником фінансових нововведень, розуміючи, що будь-які форми, скажімо, акціонування, ставлять під удар одноосібне управління справами: «Знаю я ваши акционерные общества... Продай одну акцию, так через полгода Розеншейн будет мои статьи править...» [206, с. 16]. Однак вплив своєї газети він вміло використовував для отримання кредитів або зміцнення громадської позиції. «Кащеев пробежал статью. „Это шантаж. Мы что-то знаем, но до поры молчим... Это такая же

гадость”. „Если эта статья не пойдет, – возражает ему Грабельщиков, – я не могу идти к ним – меня вежливо выгонят. Вы полагаете, что банки будут нам давать по филькиным грамотам сотни тысяч за то только, что вы Кашеев. <...> Начхать им на наше политическое влияние... У этих идиотов составилось мнение, что „Русская газета” о них все равно не будет писать и ладить с ней не к чему. Эта банда мошенников грабит народ, а мы о них никогда ни слова... Могут думать наоборот, что молчание куплено”. „Не пишем потому, что не хотим пачкаться, – сердито буркнул Кашеев. – Мерзость”. Он еще раз пробежал статью, вычеркнул две фразы и написал сверху синим карандашом, крупно и размашисто, но неразборчиво: „Сег.<одня>, после передов.<ицы>”» [2065, с. 16 – 17]. Натискаючи на чутливу для Кашеева тему політичного впливу, Грабельщиков робить газету учасником великої фінансової афери.

У цього уривка є відповідність у книзі М. Снесарева «Мираж Нового времени. Почти роман» (1914) [376]. Книга, яку цитував В. Ленін у статті про боротьбу з буржуазною періодикою, була присвячена економічному чиннику газети й сімейним відносинам О. Суворіна. Автор подав передмову, у якій повідомляв, що газеті «отдал половину моей жизни. Ровно двадцать пять лет (1887 – 1913 гг.). Это дает мне право теперь с спокойной совестью издать настоящую книгу. Она написана ровно через год после моего ухода из дела и в ней нет ни одного слова неправды» [376, с. 3]. Нагадаймо, що в романі В. Кримова він введений під прізвиськом Грабельщикова, і автор роману бачив «правду» М. Снесарева дещо іншою.

У книзі «Мираж нового времени» було спростовано чутки про те, що співробітники спритно використовували ім'я господаря газети, влаштовуючи фінансові спекуляції або спонукаючи банки розміщувати дорогі й вигідні для видання оголошення. М. Снесарев уважав, що з початку ХХ ст. фінансову сторону видання прагнув контролювати син О. Суворіна, Олексій, який «отвоевал от отца и значительную долю его власти. Только нетерпение и главное – зависть, эта отличительная черта всех Сувориных

без исключения, не дали ему возможности дожdatься того момента, когда утомленный борьбою и старостью, отец сам передал бы ему бразды верховного правления» [376, с. 7]. Однак М. Снесарев наполягав, що в спекуляціях або аферах газета участі не брала.

В. Кримов так не думав, тому його герой Грабельщиков веде фінансові спекуляції, володіючи закритою інформацією. Бере участь у них і Арсеній Аристархов. Герой роману В. Кримова впливав на іншу важливу для Кащеєва тему: літературний талант. Навівши вдалий вислів із публікації Кащеєва, він зумів йому сподобатися та стати співробітником. Як відомо, О. Суворін був плідним письменником, критиком і публіцистом, і В. Кримов підкреслює сентименти героя з приводу добре написаного тексту. Він точно вловив і своєрідну думку О. Суворіна про художній образ, яку вкладає в уста Кащеєва: «„Да, фраза вышла удачная... Не гоняйтесь за мудреными словами и не притягивайте за хвост образов. <...> Чем в мозгу больше фарша, тем вкуснее жизнь...”. „Однако у вас все образы”, – перебил Арсений. „Этот старый и неудачный... вкусная жизнь – нехорошо. За всю жизнь можно пять-шесть настоящих выдумать. Лучше совсем без образов, чем один, коленом втолкнутый, когда читатель чувствует сразу эту незаконнорожденность. Искусство в том, чтобы не было искусственности... „Убогая роскошь наряда” – такие алмазы даже в богатом мозгу весьма редки, одного на книгу довольно... <...> Талантливое как твердый клубок – пусть читатель сам разматывает и думает, что он очень умный... Читатель любит быть умным”» [206, с. 17 – 18]. У цьому діалозі Кащеєв, по-перше, цитує рядок з вірша М. Некрасова «Убогая и нарядная» (1860) як зразок того єдиного нового образу, якого «одного на книгу досить», і виявляючи свої, так би мовити, демократичні переваги. По-друге, він висловлює квінтесенцію «естетики», що лежала в основі літературно-критичної діяльності О. Суворіна, його постійного співробітника В. Буреніна й була тісно пов'язана з суспільно-політичними переконаннями обох.

Газета «Новое время» займала охоронну позицію, стояла на засадах зміцнення існуючого порядку речей, опиралася будь-яким спробам зруйнувати стійкість держави, основ обивательського благополуччя. Мистецтво, що містить у собі потенцію відновлення, сприймалося, як таке, що підриває усталене й загальноприйняте. Художній образ, що породжує нове, викликає в читача потребу в порівнянні, співвідношенні, занурює його в світ асоціативних зв'язків, містить у собі загрозу руйнування звичної системи виразності. Як точно зазначили І. Соловйова та В. Шитова, в уявленнях співробітників «Нового времени» правомірним уважався «тільки образ, ставший клише, – иначе сказать, потерявший свое достоинство образа. В клише исключено все, кроме подтверждения известного; в образе – возможность перемены, инозначения, инопонимания. Образ – это воля, в обоих значениях этого слова – изначальная свобода и волевое усилие. В образе действительность получает свое динамическое инобытие. Образ по сути своей обновляющ и дискомфортен. Обыденное, обивательское благополучное сознание хочет полного натурализма, боясь всего, что может посягать на устойчивость мира, которым следует быть довольным. <...> Так что нелюбовь к образу – в полном согласии с суворинским практическим человеколюбием» [381, с. 193].

Цим можна пояснити ту розлюченість, з якою провідний критик «Нового часу» В. Буренін накидався на перші публікації символістів, висміював образи, що здавалися йому безглуздими, надуманими, а також поступову, але послідовну зміну думки О. Суворіна про творчість Л. Толстого і Ф. Достоевського, перед якими він схилився, але новаторство яких прийняти так і не зміг. Цим можна пояснити також успіх колишніх співробітників «Нового времени» як белетристів, оскільки саме в белетристиці такі плідні клішовані образи, сюжетні положення, у яких немає новизни й реалізується комфорт упізнавання.

В. Кримов наділяє Кащєєва не тільки характерною зовнішністю, рисами характеру, але і поглядами, що сильно нагадують «естетику»

О. Суворіна, особливо тим читачам, які знали цю людину. Відтворює він й атмосферу в газеті, де завжди було безліч людей, але був свій, особливий порядок, який ніхто не намагався порушувати. Про те, що В. Кримов досить точно описує життя «Нового времени», свідчать перекликання його роману з спогадами М. Снесарева. У книзі «Мираж нового времени» той наводив близьку характеристику щоденного життя видання: «Это была одна большая семья, одна большая школа, в которой единственный учитель Алексей Сергеевич совершенно одинаково давал жесточайший разнос фельетонисту или передовику, или хвалил репортера. От 4-х до 7 часов в редакцию собирались обыкновенно все сотрудники и шли нескончаемые разговоры и споры. Вечером собирались опять, но споров было меньше. Вечером шла работа. Суворин читал газету в столбцах всю, кроме так называемого внутреннего или провинциального отдела, хотя и вечно ругался, что отдел этот никуда не годится. <...> Как тут не вспомнить постоянную фразу Алексея Сергеевича Суворина: „Настоящий редактор не должен покидать газету ни на одну минуту”. И он действительно в прежние годы почти не покидал „Новое время”» [376, с. 11, 16].

Одним з тих, хто також співпрацював в «Новом времени» з 1889 до 1917 р., був і Василь Васильович Розанов, видатний російський письменник, критик, релігійний мислитель, який активно друкувався на сторінках цього видання, опублікував у ньому сотні заміток, фейлетонів, статей, рецензій під псевдонімом «Обиватель». На нашу думку, саме він був прототипом Семена Семеновича Цветкова, знайомого Арсенія Аристархова. У цьому образі В. Кримов підкреслив саме ті сторони особистості і ту тему, за якою В. Розанов вгадується безпомилково. Наскільки нам відомо, прототип Цветкова розкривається нами вперше.

Так, його герой носить ім'я та по батькові, що нагадують ім'я та по батькові письменника: Семен Семенович – Василь Васильович. Його прізвище – Цветков, що викликає асоціацію з прізвищем Розанов. «Аристархов не видал никогда Цветкова, эту знаменитость. Пожал его

потную руку и с удивлением смотрел на него. „Не надо видеть знаменитостей близко”, – подумал он» [206, с. 21]. Описана й характерна зовнішність письменника: «Маленький, плюгавенький, с жиденькой бородкой и потными руками, казалось, он должен быть для женщин отталкивающим. Уйдя от него, хотелось первым делом вытереть руки от его потного прикосновения. Но женщины интересовались им...» [206, с. 203]. Як відомо, про вигляд В. Розанова спогадів збереглося не так багато: про нього можна судити за фотографіями. Е. Голлербах запам'ятав його таким: «Вскоре ко мне вышел мелкими шажками небольшого роста старичок, самой мирной и ласковой наружности. Я почему-то ожидал увидеть полного, обрюзглого „Обломова”, с рыжей шевелюрой и голубыми глазами. А увидел как раз противоположное: прямого, бодрого, скорее худощавого, чем полного человека с седой головой, – изжелта седыми усами и бородкой. На подвижном лице светились лукаво и умно черные (карие) глаза. Он показался мне одновременно и тревожным, и сосредоточенным. <...> Внешность у него была скромная, тусклая, тип старого чиновника или учителя; он мог бы сойти также за дьячка или пономаря» [206, с. 19]. В. Кримов підкреслює в Цветкові непрезентабельність і тривожність.

Говорячи про творчість Цветкова, оповідач акцентує увагу тільки на одній темі, за якою Розанов був упізнаний у масовій свідомості: «Читая назавтра его статьи, хотелось видеть опять живого Цветкова. Цветкова называли порнографической натурой. Это было неверно. В Цветкове было столько обнаженности, что не могло быть уже речи о пошлости или порнографии. Он шел до обнаженности мраморной статуи. Неприлична полуприкрытая, хихикающая над намеками пошлость, а в Цветкове был обнаженный белый мрамор мысли... Цветков больше всего писал по сексуальным вопросам: у него была религия полового акта» [206, с. 204].

Тут В. Кримов виявляється не пародійно дошкульний, а скоріше справедливий до В. Розанова. Він, дійсно, не впадав у вульгарність, але піднімав проблеми, які до цього ніколи з такою силою не звучали в

російській літературі та філософії. Активний учасник Релігійно-філософських зборів, він багато писав про невирішені в християнстві проблеми статі: відома його полеміка про це з Д. Мережковським.

У «Русской идее» М. Бердяєв справедливо зауважував про те, що головна тема В. Розанова як геніального письменника – «тема пола, взятая как религиозная. Розанов разделяет религии на религии рождения и религии смерти. ...Большая часть языческих религий – религии рождения, апофеоз жизни; христианство же есть религия смерти. Тень Голгофы легла на мир и отравила радость жизни. Иисус заморозил мир, и в сладости Иисуса мир прогорк. Рождение связано с полом. Пол – источник жизни. Если благословлять и освящать жизнь и рождение, то должно благословлять и освящать пол. Христианство в этом отношении остается двусмысленным. Оно не решается осудить жизнь и рождение. Оно даже видит оправдание брака, соединение мужа и жены в рождении детей. Но пола оно гнушается и закрывает глаза на него. Розанов считает это лицемерием и провоцирует христиан на решительный ответ. Он, в конце концов, приходит к мысли, что христианство – враг жизни, что оно есть религия смерти» [55, с. 190]. Звичайно, В. Кримов не претендував на таке глибоке дослідження поглядів В. Розанова: у його романі немає широких узагальнень. В образі Цветкова вірність темі статі демонструється нав'язливо й прямолінійно.

Так, за столом популярному письменникові пропонуються тістечка, але він віддає перевагу сушкам, які «взял с тарелки, наложил в стакан и стал размешивать. Мешал, пока сушки сделались склизкими, размокли. Вытаскивал их ложечкой, клал пальцами в рот и обсасывал. Именно такие ему нравились: чтобы были мокрые, теплые, осклизкие... И в этом время говорил об египтологии, рассказывал какую-то подробность в „ключе власти“, которую нашел в этом новом английском томе. Когда встали, Цветков оказался в дверях рядом с Войтинской. Вдруг он покраснел, заблестели и замаслились глазки, лоб стал еще потнее, и он взял тихонько Войтинскую за грудь: „Грудочки какие! миленькие... Позвольте потрогать.

Я ведь так, эстетически, без всякой плохой мысли... Священнодействую» <...> шепелявил Цветков, брызгая слюной и задыхаясь, не обращая внимания на Арсения и Мамона. Наконец, он зацепился за ковер, растянулся и разбил нос. Сцена была глупая, смешная, безобразная» [206, с. 208]. В. Кримов підкреслює два аспекти: фізіологічний («чтобы были мокрые, теплые, осклизкие») і нібито філософський («эстетически, без всякой плохой мысли... Священнодействую»).

Припущення про те, що прообразом Цветкова був В. Розанов, може викликати сумнів: В. Кримов створив образ несимпатичного йому письменника, у якому не обов'язково втілені риси саме В. Розанова. Однак ще кілька фрагментів розділу, на нашу думку, це припущення підтверджують. Так, під час першого візиту в газету Аристархов бачить, як Грабельщикову принесли «из типографии оттиск какой-то статьи за подписью „Обыватель”» [206, с. 10]. Як відомо, такий псевдонім використовував у «Новом времени» саме В. Розанов. Сучасникам було добре відомо про невідповідність, що привертала увагу, витонченої думки письменника про проблему статі та його сімейного життя, що відповідало російській патріархальній традиції. Спочатку він був невдало одружений на А. Сусловій, колишній коханій Ф. Достоевського, з якої так і не зумів розлучитися. Його справжнє сімейне життя почалося лише після знайомства з В. Бутягіною, з якої він таємно обвінчався. Це була багатодітна і щаслива сім'я з жінкою «удивительного спокойствия и ясности души, соединенной с тихой и чисто русской экзальтацией» [115, с. 36].

В. Кримов підкреслює цю обставину в біографії письменника. «Цветков жил в пятом этаже. На лестнице пахло котами. На звонок в переднюю высыпала орава детей в шерстяных платках. Потом выплыла сама супруга, большая, пожилая, расплывчатая, сдобная баба. Как живой парадокс – певец сексуальности и вдруг такая баба и такая орава детей!» [206, с. 204]. Відмовляючись відвідати великосвітський салон Войтинської, Цветков говорить, що повинен «ехать на заседание религиозно-

философского кружка, обещал быть непременно. Доклад там читаю» [206, с. 205]. Як відомо, В. Розанов був одним з активних учасників Релігійно-філософських зборів, які були ним організовані спільно з Д. Мережковским і З. Гіппіус.

Розглядаючи книги у бібліотеці Цветкова, у якій любовно були зібрані всі видання його творів, Аристархов знаходить книгу про Єгипет. «Раскрывши ее наугад, Арсений увидел забытый там листок, весь исчерченный пером. Много раз вдоль и поперек повторялись слова: „Изида, Озирис, Пречистая Дева”. А кругом все было все было зарисовано схематическими изображениями половых органов – мужских и женских. Видимо, Цветков над чем-то думал и все время это рисовал» [206, с. 207]. Цікавий коментар героя до виявленого ним аркуша: «Поразительный документ... Со временем, когда умрет Цветков, будет музейной вещью, материалом для его биографии... Один из ключей к раскрытию тайников души человеческой» [206, с. 207]. В. Кримов працював над трилогією вже після смерті В. Розанова. У словах його героя відбивається всезнання оповідача, яким Арсеній Аристархов володіти, звичайно, не міг. Псевдонім, багатодітна сім'я, жінка, яка ніби не відповідала ідеалу В. Розанова-мислителя, зосередженість на давніх єгипетських і християнських уявленнях про статі, а також засідання релігійно-філософського товариства безсумнівно вказують, на нашу думку, на прототип Цветкова.

Виникає питання про те, як В. Кримов ставився до В. Розанова і з якою метою створив пародію на нього? До певної міри відповіддю на нього є фінал розділу. «Природа захотела подурачиться, – заключает повествователь, – взяла горсточку ярких кристалликов гениальности и бросила их в самого неподходящего – по понятиям людей – человека. И получился Цветков...» [206, с. 208]. Вкладаючи подібну оцінку в уста свого героя, видається, що письменник висловив і власне ставлення до В. Розанова, талановитого, оригінального мислителя – і безглуздої людини.

Але якщо розглядати цей фрагмент у контексті всієї оповіді, то можна стверджувати, що, оцінюючи друк як потужний засіб маніпуляції громадською думкою, автор не мав ілюзій щодо нього як і щодо тих, хто його створював, у тому числі, і до В. Розанова. Так само, як і щодо О. Суворіна, якого В. Кримов, імовірно, все ж поважав. Це не заважало йому розкрити неприємні сторони сімейного життя видавця, описати «Кащеєвський цех», тобто групу утриманок сина Кащеєва (Олексія Олексійовича), одночасно переказуючи плітки про колишніх дружин і батька, і сина, а також показати механізми, за допомогою яких сам Кащеєв заробляв мільйони, грав на біржі, збільшував тираж видання тощо.

В. Кримов підкреслює в сина О. Суворіна найнеприємніші риси: він показаний марнотратом і мотом, любителем театрального закулісся, утримувачем коханок, які постійно сварилися між собою, і батькам доводилося втручатися в сімейні справи сина. М. Снесарев, навпаки, підкреслює у своїх спогадах провідну роль Олексія в процвітанні «Нового времени». «Из всей семьи Сувориных, – підкреслював він, – Алексей является единственной крупной фигурой после своего отца и несомненно лучшая и наиболее интересная пора ”Нового времени” связана с ним неразрывно. Если старик Суворин имел право сказать, что он создал ”Новое время”, то его сын Алексей с неменьшим правом мог бы добавить: ”с моей помощью”. В течение 15 лет до 1901 года Алексей Суворин был не только правой рукой своего отца, но и главным работником в газете. Сам Суворин держал только, как говорится, верховное руководство; но вся газетная техника, вся чернорабочая и редакторская служба лежали целиком на Алексее. И даже больше» [376, с. 7]. Очевидно, що В. Кримов не бачив в Олексія позитивних якостей, його симпатії були цілком на боці О. Суворіна. І це, в цілому, було справедливо, адже саме в «Новом времени» він став відомим журналістом; досвід співпраці в газеті й набуті в ній зв'язки дали поштовх його власному проекту, проклали шляхи в інші видання та в вищі прошарки російського суспільства.

Значну роль О. Суворіна у формуванні штату талановитих співробітників відзначав і М. Снесарев. Незважаючи на неприязнь до О. Суворіна, він визнавав, що «более важным для газеты, чем его литературный талант, была особенная способность или искусство делать журналистов. Конечно, из осинового пня журналиста никакого сделать нельзя, но покойный Суворин к осиновым пням своего труда и искусства не применял. <...> Газетчики или журналисты того времени были скромные, очень скромные люди. <...> Но при всей своей скромности журналисты все-таки знали, что они писатели, и понимали, с какими этическими обязанностями такое почетное звание связано. Это звание было органическим и у репортера, и у передовика, и у фельетониста. Это звание и уважение к своей профессии было связующей целью и делало равными всех сотрудников газеты, несмотря на неравенство их лет, и на неравенство их положения в газете. <...> Нужно было следить, находить и выработать газетных людей. Именно это и делал покойный Алексей Сергеевич, делал весьма искусно и почти всегда безошибочно. Чутье его в этом отношении для его газеты сыграло гораздо большую роль, чем его прославленное так называемое политическое чутье» [376, с. 8 – 9].

Про кожного, у кого був прототип, В. Кримов писав досить відверто, перебільшуючи окремі, як правило, негативні сторони особистості й іронічно загострюючи їх, і не зосереджуючись на позитивних рисах, перетворював роман на велику «плітку» про своїх сучасників. Так, наприклад, у тексті роману ми виявили натяк на добре відомого в той час драматурга, актора, теоретика театру. «Бывал еще постоянно другой эстет с женственной наружностью, популярный драматург и режиссер, поклонник Бердслея, – повідомляє автор-оповідач. – Он тоже старался говорить афоризмы сладкие и нежные и написал книгу "Самокульт"» [206, с. 125]. На наш погляд, мова йде про М. Євреїнова, автора нарису «Бёрдслей», статей «Театр для себя», «Введение в монодраму» та багато інших. Але В. Кримова

не хвилює новаторство в області драми: він натякає на його інтимні зв'язки з представниками столичної богеми.

В. Кримов створює також образ співробітника «Русской газеты» Момуса. Його прототип не був розкритий, але можна припустити, що в романі створена пародія на П. Матюніна, відомого карикатуриста «Нового времени» Пема. Він співпрацював у тих же виданнях, що і В. Кримов, і створював злободенні карикатури на тему політики та моди. Він теж виїхав в еміграцію, жив і плідно працював у Парижі в багатьох французьких виданнях. Його роботи виставлялися на персональних виставках у Європі.

Оповідач характеризує Момуса, як надзвичайно веселу й дотепну людину, яка смішно імітує володіння іноземними мовами. «Момус не смущаясь тут же подошел к англичанину и начал говорить что-то, какой-то набор слов. Тот, ни слова не понимая, уставился на Момуса. Все смеялись, а Рики-Тики полез в карман к Момусу. ”У меня, брат, в кармане, кроме трубки и табаку, ничего нет, даже носовой платок дома забыл... Тут впрочем дают и платки, и зубные щетки... Я один раз даже ночную рубашку упер, ха-ха”» [206, с. 44 – 45]. Дотепність і легкий характер оповідач тут же обертає на вульгарність і цинізм: його герой малює непристойні картинки й постійно побирається. На закид у фіглярством Момус вигукує: «Лучше фарс, чем трагедия. Вас я давно хочу изобразить в шарже... Вот! Сидит на большом плюшевом диване хорошенькая девочка. В чулочках, в шляпке со страусовыми перьями и коротенько рубашончке... Ножки подобрала на диван и обняла их ручками... и подмигивает вам. А вы, наморщивши чело, нагнулись над ней и рассматриваете ее в большое увеличительное стекло! Ха-ха-ха... Блестящая композиция в красках – пердю монокль... двадцать пять рублей, и она переходит в вашу собственность. <...> давайте пять рублей авансом» [206, с. 47]. Відомий карикатурист показаний у романі В. Кримова любителем малопрстойних нічних розваг, пияком і пошляком.

Ще один прототип розкритий нами на основі асоціації, що виникає від імені, яке дав письменник герою романа – Альфа (перша буква грецького

алфавіту). У редакції «Нового времени» співпрацював Сергій Миколайович Сиромятников (1864 – 1933), дійсний статський радник, журналіст, письменник. Він публікувався під псевдонімом Сигма (вісімнадцята буква грецького алфавіту). На наш погляд, прототипом образу Альфи в романі «Хорошо жили в Петербурге» був саме С. Сиромятников. Він увійшов в історію літератури не співпрацею в «Новом времени» і своїми численними фейлетонами, а першим перекладом на російську мову «Саги об Эйрике красном» (1890) і новаторськими роботами про Корею і Перську затоку. Широко освічена людина, він як кореспондент бував на Далекому Сході, в Америці, проте В. Кримов показує не його ерудицію, а своєрідний замкнутий спосіб життя, що контрастував з його впливовістю, і роль в організації потрібних для спекуляції рішень уряду. «Как-то Альфа написал большой фельетон о красоте, – рассказывает повествователь. – Он доказывал, что люди безобразные не имеют право жениться, так как печать их безобразия перейдет к потомкам, те будут стремиться проклинать их. Человечество должно стремиться стать красивее... Тут был целый трактат по евгенике, последние слова научных теорий... А через месяц Альфа женился на своей прислуге, отличавшейся исключительным безобразием! Плюгавенький, шморкающий носом, брызгающий слюной на собеседника при разговоре, носящий на устах остатки обеда, выливающий еду из тарелки – в жизни. И блестящий, бьющий фонтаном остроумия, логики и эрудиции, импровизирующий отточенными красивыми фразами – на столбцах газеты...» [206, с. 61 – 62]. Для В. Кримова перше було набагато цікавіше, ніж друге. Його герой втягує Альфу у фінансову аферу, тримаючи його в невіданні, але використовуючи авторитет і популярність.

Подібний підхід до створення героя, у якому акцентується увага на непривабливих сторонах особистості прототипу, не можна відносити лише на рахунок неприязного ставлення до них В. Кримова. Письменник дотримувався такого погляду на життя, при якому природним і нормальним визнавалося все те, що «передовые люди» епохи вважали вульгарним і

низьким. У його твори увійшло не тільки життя міських підприємців, звідниць, пліткарів, біржових спекулянтів, багатих молодих мерзотників, – у творчості письменників фізіологічної школи все це вже було предметом зображення. Вона представлена як норма, а не як порок, з яким слід боротися, і в цьому ми вбачаємо принципову відмінність В. Кримова від його попередників.

У будь-якому разі, розповідь про долю й пригоди балерини Войтинської, прообразом якої була солістка Маріїнського театру Матильда Кшесинська, кохана спадкоємця престолу Миколи Олександровича та інших відомих людей того часу, містить не тільки подробиці її особистого життя, що стали темою загального обговорення, але й теплого звичайного людського ставлення. Як писав В. Вульф, М. Кшесинська викликала величезну заздрість і ненависть. «Ее имя обрастало сплетнями. Казалось невероятным, как Кшесинская помимо всех приписываемых ей интриг еще успеваает танцевать. Например, именно Кшесинскую винили в уходе со сцены двух молодых танцовщиц <...> У Кшесинской было чему завидовать. Неизменный успех у публики. Virtuознейшая техника и яркий талант. Благосклонность знатнейших людей России и самого императора. Огромнейшее состояние – дворец в стиле модерн на Кронверкском проспекте, роскошная дача в Стрельне, превосходившая комфортом тамошний царский дворец, масса старинных драгоценностей. Любимый и любящий Андрей, сын Владимир...» [100]. Обираючи таку яскраву особистість у якості однієї з героїнь свого роману, В. Кримов забезпечував йому успіх у читача, на пам'яті якого яскраве життя М. Кшесинської розгорталася ще недавно.

Окрім того, балерина була його близькою знайомою, її зв'язки він використовував у своїх фінансових справах, тобто писав про те, що добре знав. Як повідомляє Л. Любачевська, «Крымов был представителем каучуковой компании “Проводник”» и «через великого князя Андрея Владимировича и М.Ф. Кшесинскую он получил заказ на поставку для

русской армии американских автомобилей “Пакар”», а «за год до революции почти поставил на ноги в Петербурге издание большой, чуть ли не стостраничной, газеты по образцу знаменитой лондонской “Таймс”» [237, с. 6]. В описах пригод Манечки, таким чином, В. Кримов спирався на свої власні спогади й знання про її махінації.

Аморальність Мані або Манічки (Микола II називав Кшесинську Маля, Малічка), її готовність продаватися, автором, щоправда, переконливо пояснені, а участь у спекуляціях як посередниці зображена співчутливо. В. Кримов робить Аристархова давнім другом і коханцем Манечки, очевидцем її злетів і падінь, переказуючи власну версію її гучних пригод. Щоправда, він залишає поза увагою роман Кшесинської з Миколою Романовим, а потім із його кузеном великим князем Сергієм Михайловичем, натякаючи на зв'язок Манічки з Кашеєвим, а також із Князем. В. Кримов тут також використовує біографічні подробиці життя М. Кшесинської: великий князь Андрій Володимирович був батьком позашлюбної дитини балерини (великий князь Сергій Михайлович дав їй своє ім'я) і одружився на Кшесинській, коли їй було вже сорок дев'ять років. Однак емігрантську «біографію» Манічки в романі «Дьяволенок под столом» В. Кримов накреслює інакше, ніж склалося реальне життя відомої російської балерини: Кашеєва, з яким Манічка утікала до Криму, розстріляли на її очах, вона була змушена поїхати до Константинополя, а потім до Європи, де служила в кінотеатрі. Аристархов виявляє в її сумочці кокаїн і прагне припинити знайомство.

Представники столичного товариства, таким чином, були тісно пов'язані між собою явними, а головне – неявними, не всім відомими зв'язками, відносинами, які в романі відкриваються. В. Кримов використовує точний образ павутини, нитки якої прокладені між ними. «Арсений стоял рядом с градоначальником и рассматривал в бинокль театральную залу. Он уже видел невидимые нити, протянутые в ней. От кресел в ложу. Из ложи в ложу. Из зрительной залы на сцену. Вся зала была

опутана этой невидимой паутиной расчета и лжи. Нити тянулись из театра к источникам власти и богатства. Нити далеко расходились... Как гигантская паутина. Здесь сейчас был один из ее центров. Не видевшие этих нитей спотыкались о них, запутывались, а он, Арсений, уже уверенно ходил между ними и даже дергал то одну, то другую. Даже сталкивал на нити не видевших, чтобы самому было свободнее. Он уже сам протягивал эти нити... Многие другие из бывших тут ходили по этой паутине так же уверенно, и видевшие старались не становиться друг другу на дороге. Для видящих они были руководящими, для не видевших – препятствиями, часто гибельными. И все удобнее было ходить по мере того, как паутина становилась гуще: она задерживала других, а его пропускала. И такими наивными, глупыми и слепыми казались те, кто ее не видел...» [206, с. 142 – 143]. Таким чином, роман про журналіста збивається на розповідь про пороки, уподобання, злочини, що приховувалися від непосвячених і стали відомими завдяки В. Кримову, який підглянув, підслухав і цікаво переказав чужі таємниці в романі з ключем. Схоже, що у К. Зайцева були всі підстави називати твори письменника романом-пліткою.

5.4. «Дьяволенок под столом» як «психологічний» роман

Роман «Дьяволенок под столом» увляється нам найслабшим із чотирьох романів про Арсенія Аристархова. Як уже зазначалося, його назва відсилає до традицій пікарескного роману з його героєм-шахраєм і сходженням на вершини соціальної драбини найбезчеснішим шляхом. Але в автора, як видається, у цьому випадку виникла складність із вибором жанрової матриці. З одного боку, у цьому романі мова йде про його вимушений відїзд Аристархова до Японії, переїзді до Америки і Європи, показаних крізь призму його переживань як емігранта. У цьому сенсі роман нагадує численні твори, присвячені втечі від революції і долі емігрантів на чужині, проте «документальне» або – інший варіант осмислення

(О. Толстой, А. Аверченко) – сатиричне в ньому обмежене перерахуванням поневірян і місцем дії, що представлене схематично навіть на письмі: прохідні розділи про перебування в Америці і Європі з'єднані в один: IX – X, названі «Нью-Йорк – Лондон – Париж», описи замінені трьома крапками в кілька рядків, а повідомлення про переїзд до Берліна містить усього одинадцять речень.

Розділи скріплені один із одним за допомогою одного короткого повідомлення про нове місце дії: «Прожили несколько месяцев в Нью-Йорке. Война кончилась. Но революция в России не закончилась... Уехали в Европу. ”В милую старую Европу”, – думал Арсений, когда статуя свободы скрывалась в тумане... Лондон. Почти два года. Холодный, туманный. <...> Париж! ”Милый город! Лучший в мире... Здесь люди умеют жить...”» [207, с. 77 – 78]. Це призводить до нерівномірного ритмотемпу оповіді: у розділах про Японію та Німеччину вона розтягнута, а в розділах про переїзди героя, що поєднані за принципом монтажних зчеплень, вона окреслена скупю. Тут, імовірно, позначився вплив кінематографічної образності, коли достатньо лише намітити місце перебування героя, коротко показуючи сцени його переміщення. Але в цілому зберігається хронологічний принцип оповіді, обумовлений продовженням історії життя Арсенія Аристархова як пройдисвіта й шахрая.

З іншого боку, ніяких перемог у постійній боротьбі героя за збагачення або його шахрайства у творі немає, як в романі О. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус». Навпаки, автор-оповідач зосередився не так на подієвій стороні, як на зображенні внутрішніх переживань Аристархова й орієнтувався, імовірно, на досвід психологічного роману, що для белетристики не характерно. Складність в освоєнні цієї форми й привела до втрати динамічності дії й цікавості: роман наповнений переказом думок, почуттів, спробою зображення зміни настрою.

У першій половині твору автор-оповідач прагне показати свого героя не ззовні, а зсередини, фіксує його страхи, невиявлені настрої, несвідомі

переживання. Але він залишається вірним основній темі трилогії, тому в загальному вигляді вони пов'язані з вірою героя в Бога і долею капіталів. Про це свідчать і назви розділів роману: «Птица печали», «После катастрофы», «Третий глаз», «Еще одна весна», «Тайна жизни», що присвячені життю «духу» Аристархова, а «Йены – рубли – йены», «Бриллианты», «Опять деньги» – його мільйонам. До кінця роману виникає тема дияволяти, який, на думку Аристархова, супроводжує людину від народження. Останній розділ роману названий «Конец беса», а раптове звернення до цієї теми, як правило, невмотивоване, ніби обґрунтовує назву роману, у всякому разі, пов'язує оповідь із нею.

Звичайно, не можна стверджувати, що, вибираючи назву для третього роману трилогії, В. Кримов орієнтувався на назву роману Ф. Достоевського «Бесы», але те, що в його задумі була, імовірно, думка про те, що Аристархов носить у своїй душі власного біса, диявола накопичення, є виправданим припущенням. У фіналі роману Аристархов все ж таки визнає, що, нарешті, убив свого біса: «Я убил дьяволенка. Он высунулся из-под стола... Я не брежу. Никогда еще в жизни у меня не было такой ясности мысли, как сейчас... Он внушал мне сомнение и в тебе, проклятый... <...> Их много путалось около меня, этих дьяволят. Всю жизнь... Я многих прикончил раньше, взял их измором. Уже в этом доме... Лежат, вероятно,дохлые, в подвале где-нибудь, или в саду... И этого, самого паршивого, наконец прихлопнул. Нет его больше! Я знаю, что нет... Он меня дольше всех мучил. Без сомнений. В плохом, он меня, проклятый, не заставлял сомневаться – он мне внушал сомнение только в хорошем! Но теперь кончено...». Зоя «поверила в дьяволенка. “Черная круглая головка и выпуклые глазки – две красные точки... мигают, дрожат, как трубки в рекламах...”» [207, с. 324 – 325]. Те, що у великого попередника було пов'язано з біблійним віршем про бісів, які увійшли в свиней, і набуло масштабів онтологічної трагедії сучасності, у В. Кримова має вигляд майже

комічний: «”Я ударил, и она [головка – *Е.К.*] лопнула, как пузырь, и пискнула... Конец проклятому! С рожками? Нет, без рожек”» [207, с. 325].

У кінці другого тому трилогії «Хорошо жили в Петербурге» автор залишив свого героя в столиці російської імперії, де сталася Лютнева революція. Наступний роман, «Дьяволенок под столом», починається зі сцени його пияцтва в японському готелі. Пропуск часу з утечі Аристархова з Росії заповнюється його спогадами. «Вспомнил Петербург. Первые дни революции. Телефон не работал. Оба автомобиля взяли какие-то солдаты. Сообщения с городом не было. Прислуга как будто не изменилась: никто из них не ушел, никто не говорил ничего враждебного, по прежнему чистили одежду и ботинки, убирали комнаты, готовили и подавали к столу. В кладовой было еще много провизии. Но что-то новое, жуткое было в их молчании. Так ему казалось...» [207, с. 14]. Ніхто з великосвітських знайомих Арсенія не вважав революцію, що відбулася, небезпечною: біржові спекулянти сподівалися на рух активності на біржі в нових умовах, промисловці й торговці чекали на пожвавлення економічної діяльності.

Тільки Аристархов негайно зібрав те, що помістилося в дві валізи, і покинув Росію. «Оставил даже драгоценности и деловые бумаги. В эти два чемодана положил не самое ценное, а случайное или любимое. Будильник, палку, книги, несколько цветных гравюр... Кругом все удивлялись. Был подъем, жили надеждами, что революция даст гигантский расцвет, победу. Зарабатывать будут еще больше, посыплются с неба миллионы. Приятель банкир говорил: ”куда вы бежите, чудной вы человек?!. Сейчас как раз все смешалось и замутилось, а в мутной воде и рыбу ловить... Нам-то ведь ясно...” Но Арсению казалось, что не доедет еще до Манчжурии, как они его задержат, обыщут и за что-то остановят. Вернут назад. Пока пойдет переписка и справки, случится еще что-то... Тогда совсем никогда не уедешь... <...> Приехавши в Японию и спокойно обдумав, он стал жалеть, что так неразумно поступил. Были моменты, когда был готов вернуться обратно, устроить дела, ”реализовать”, и тогда уже уехать. <...> Так прошло

время до октября. Однообразно, бесцельно, наполненное сомнениями. В сплошной тревоге» [207, с. 18 – 19]. Таким чином, переживання героя пов'язані з правильністю прийнятого рішення, але тільки до того часу, поки в Росії не відбулася нова революція. Аристархов виявився в числі небагатьох, хто вчасно виїхав і, спокусившись новими можливостями, не повернувся.

Друга тема його хвилювань – доля капіталу, який йому вдалося вивезти, однак осмислення її не прагматично, а містично. «Он не верил в судьбу, верил только в себя, но теперь, под влиянием случившегося, стал сомневаться и в себе. Та самая мистика, которую он гнал от себя долгой мозговой работой и, казалось, изгнал раз навсегда, теперь опять пробивала дорогу в сознание. Он гнал ее, а она настойчиво являлась вновь. Часто ловил теперь себя на этих нежеланных мыслях. Казалось, какие-то злоеущие силы собрались кругом и расставляют ему западни. Или, может быть, предупреждают о чем-то еще более страшном» [207, с. 23]. Як і в «високому» психологічному романі, джерелом страхів персонажа є його підсвідомість, з якої по ночах з'являються думки про смерть, про марність життя, про потойбічне. «Задремал с этими воспоминаниями. Но через полчаса опять проснулся. <...> Опять налетел мрачный рой. <...> Опять на каждом шагу назойливо лезли вопросы о цели жизни, о смерти. Они стояли в темном конце коридора, около портьеры, за шкафом, за углом улицы, в витрине магазина... на странице книги, ничего общего не имеющей с ними...» [207, с.16 – 17]. В. Кримов використовує прийоми, апробовані у попередніх зразках жанру: уночі в кімнату Аристархова приходять щури, сліди яких удень не можуть знайти власники готелю; на узбережжі Тихого океану біля шезлонга несподівано з'являється його пудель Натан, якого він втратив ще в Петербурзі; герой чує дивні звуки, прокидається ночами в один і той же час без причини тощо.

Однак між його темними почуттями, думками й вчинками встановлюється прямий, безпосередній зв'язок, але не в духовній, а в

матеріальній сфері: злякавшись, що його ієни пропадуть, Аристархов вирішує поміняти їх на рублі. Засумнівавшись у своєму рішенні, він міняє їх знову на ієни. Коли він зрозумів, що його приятель вкладає гроші в коштовності, він вирішує купити діаманти, але, ставлячи під сумнів їхню справжність, не спить уночі і вранці кидається перевіряти їх у іншого ювеліра. «Ночью Арсений думал: "Если купить рубли, у меня будет почти полтора миллиона... Снова миллионы, возврат к прошлому. Так просто и легко! Что, если они правы?" "Нет, не может быть... То, что было, никогда не вернется. Это черный передел – возврата к старому нет!. Новый строй страшен, но за ним есть какая-то правда. Правда абсурдная, для меня неприемлемая, но исторически понятная..." Начиная дремать, но вдруг приходила новая мысль. <...> Как будто решил, задремал. Но опять в тревоге открыл глаза. <...> До утра ворочался. А утром вдруг поехал в банк и дал приказ купить миллион рублей!» [207, с. 31]. Те, що в психологічному романі виходить до області буттєвого, стосується екзистенціальних пошуків героїв, у «Дьяволенке под столом» вирішується в плані побутового, життєвого.

Звичайно, автор не відмовляє своєму героєві в безкорисливих почуттях, які він відчуває до Глаші, далекої родички, з якою його пов'язували складні відносини. Але й почуття любові проявляється в Аристархова прагматично. «"Сколько ему удалось вывезти денег, как ты думаешь, Глаша?" "Говорят, у них одних бриллиантов почти на миллион". Было стыдно, что вот Шадурский сумел спасти свое состояние, а он, Арсений, не мог. Глаша угадала эту его мысль и добавила: "Едва ли он вывез деньги... Всегда преувеличивают. Вероятно, и бриллиантов не так много". "Какая она хорошая, – подумал Арсений. – Завидно же ей, что у Шадурской такие бриллианты, а у нее ничего"» [207, с. 41]. Кожного разу, коли в душі Аристархова прокидаються почуття, вони, врешті-решт, зводяться до матеріальної сфери.

Тільки небезпека загинути від німецького крейсера змусила його подумати про одруження на Глаші й скласти заповіт: половину статків він залишав їй, а на другу звелів поховати себе. Але і тут воєдино змішані почуття любові, страху смерті й занепокоєння про гроші. «Как-то подкралась мысль о смерти. Раньше этого никогда не было – об этом не хотел думать. Казалось, что жить еще так долго, так много. Жизнь только начинается. Только строится еще карьера... Теперь вдруг впервые начал думать о смерти. Что станется с его имуществом, когда он помрет? Кому оно достанется?. Раньше было просто: ”Не все ли равно, кому? Не все ли равно, что будет после моей смерти?.” Теперь явилось беспокойство. Как же останется Глаша – она не жена и не ближайшая родственница – разберут другие...» [207, с. 65]. Однак Аристархов залишився живий, а Глаша померла в Берліні від важкої хвороби.

Як і в перших розділах роману, в XII розділі автор-оповідач передає почуття персонажа за допомогою його внутрішньої мови: «”Она стонет, как и утром. Так страшно стонет... Права рука не двигается” ”...Глаша, родная...” ”Глаша, родная... деточка моя, ты узнаешь меня?”» [207, с. 97]. У внутрішній мові, голосіннях Аристархова виникають позначення подій (смерть, похорон, нічна туга), які відбуваються після смерті героїні, але вони не показані, а названі: «”Десять людей в черном, в цилиндрах... Десять отвратительных людей... Они несли твой гроб, моя голубка. Гроб с твоим родным, исстрадавшимся тельцем, маленьким и холодным...”» [207, с. 105] або «Глашу похоронили. “Глашу зарыли в землю... Неужели это не сон? Неужели не проснутся от этого ужаса?”» [207, с. 103]. У наступному розділі автор-оповідач повертається до звичайної форми оповіді, однак «психологічне» знову домінує над подієвим: він переказує думки Аристархова, який читає про розкольників, поринає в спогади про свою сім'ю, починає будувати фінансові плани.

Герой швидко одужує від своїх душевних страждань, і ліками від них знову стають операції з грошима. «Читал серьезную книгу и вдруг замечал,

что не помнит прочитанного, – мысль прыгнула на деньги!. Хотелось уйти от этого, целиком отдаться какой-нибудь мыслительной работе, направить мысль в более интересные, возвышенные области, а она опять и опять возвращалась к деньгам... Наконец, пришел к решению, которое каждому нормальному человеку показалось бы абсурдным. ”Продать сразу все участки, на вырученные деньги купить чурки золота и спрятать их по разным местам, даже в разных странах... Пропадет в одном месте, останется в другом... Выкапывать по куску, проживать, жить как можно скромнее – потом выкапывать следующий кусок... Кое-что может пропасть, но часть уцелеет и так можно жить лет двадцать... может быть, тридцать? К тому времени или умрешь, или мир окончательно перестроится...” [207, с. 144].

Переводячи оповідь в авантюрне русло, автор домагається підвищення цікавості: читач напружено стежить за тим, як Аристархов проводить спекуляції й обмірковує, як заховати золото.

Сам автор-оповідач відсилає тут до популярної форми детективного роману. Так, Аристархов згадує випадки, коли вдалося або не вдалося сховати цінності або ділові папери. «”В нескольких богатых домах нашли в подвалах замурованные клады. Стены были сделаны так, чтобы выглядели старыми, никому в голову не могло прийти – и однако нашли!” <...> На днях рассказывал один знакомый журналист, как у него в Москве делали обыск. Перерыли все бумаги. Снимали с полки и вытряхивали каждую книгу. Даже разрывали переплеты... А на столе, в кучке других бумаг, на самом верху лежало письмо, за которое он больше всего боялся – могло стоить ему жизни... Одновременно с обыском его арестовали. <...> Когда он вернулся к себе на квартиру, первое что увидел – это письмо! Оно лежало сверху других бумаг, на самом видно месте... Его не нашли!. “Вот, может быть, так именно и надо прятать?. Нет – это случайность. Те, кто будут искать, тоже читали детективные романы, а в одном из них, я помню, тоже описан такой случай...”» [207, с. 146 – 147].

Зміна оповіді з «психологічного» в авантюрне русло, утім, до кінця роману не

витримується: автор-оповідач переключається на любовну тему, яка в трилогії, як уже зазначалося, займає далеко не перше місце.

Поряд із зображенням переживань Аристархова, як і в романі А. Реннікова «*Души живые*», подаються живі й цікаві замальовки життя й побуту російських емігрантів, мабуть, найбільш вдалі фрагменти в цьому творі. Так, петербурзькі приятелі Арсенія Аристархова, Шадурські, виїхали з Росії, зберігши свій величезний статок. Вони утекли «с помощью трюка. И остроумного, и наивного. ”Самое наивное и есть иногда самое умное...”<...> Совсем детская игра, а между тем, она спасла им жизнь и, вероятно, на миллион имущества. Шадурская, оказывается, вывезла все свои бриллианты... До замужества она была актрисой. Теперь в Москве записались в актерский союз и собрали труппу для поездки по Сибири. Один из секретарей Шадурского был хороший музыкант: ему дали роль режиссера и капельмейстера! Остальные роли распределили между членами семьи... <...> На одной из сибирских станций красные солдаты потребовали доказательств, что это действительно актеры. Тут же на станции, вечером, устроили спектакль. <...> Сундуки были набиты мехами и платьями. ”Все это театральные костюмы”, – заявляла солдатам Шадурская. Те верили. Бриллианты были завернуты в старую газету вместе с обедками колбасы и селедки и брошены под диван. На одной станции солдат вынул сверток штыком. ”У меня сердце остановилось”, – рассказывала Шадурская. Солдат развернул. Там лежало два бриллиантовых колье и много других вещей. ”Ах, как я вам благодарна, товарищ, что вы это нашли!. А мы искали, искали, я думала, потеряли – это мой театральный реквизит для роли королевы... Хотя и стеклышки, но без них нельзя обойтись...”» [207, с. 33 – 34]. Анекдотична історія про втечу Шадурських нагадує ряд фрагментів роману О. Толстого «*Похождения Невзорова...*», у якому також показано зіткнення втікачів із представниками нової влади.

Як і А. Ренніков, В. Кримов вводить у оповідь тип дивакуватого персонажа, що працює над математичним трактатом. Він веде

інтелектуальні бесіди, зосереджений на проблемах точних наук і окультизму й постійно потрапляє в смішні ситуації. Але якщо в романі «Души живые» духовне життя студента-мрійника не згасає навіть на кавовій плантації в Бразилії, то Вітус у В. Кримова, як і всі його герої, виявляється шукачем грошей: попросивши у Аристархова велику суму, він втратив його довіру і дружбу.

Додає автор у свій роман і «екзотичний», так би мовити, «орієнтальний» елемент: розповідь у першій частині роману розгортається в Японії. Однак прикмети японського побуту, культури, природи представлені надзвичайно скупю й схематично. «Рикши бесшумно катились около террасы, мягко шурша резиной: японские кули возили иностранцев. Две японочки простучали на деревянных дощечках. Кто-то прошел с бумажным фонариком» [207, с. 10]. Про традиційний одяг, таким чином, свідчить тільки стукіт черевичків; про культуру каліграфії – уроки японського вчителя, який виявився торговцем сувенірів. Кількома штрихами окреслено знайомство Аристархова з місцевою культурою: «Прочел уже все японские сказки. Изучал японский эпос по английским переводам. Знал уже сотню имен японских чудовищ и богов. Старался отвлечься от главного мыслями о карашишах, хирио, киринах. Проникнуться их красотой... Но мысль все возвращалась к тому же – оставленному и потерянному» [207, с. 19]. Автор-оповідач досить точно передає стан героя-підприємця у вимушеній бездіяльності. Він перебирає безглузді, з його точки зору заняття, йому нудно займатися тим, що не має практичної користі.

У романі відсутні будь-які описи будинків, вулиць, людей. Навіть цвітіння сакури – найзнаменитіша церемонія споглядання природи в Японії, – у В. Кримова описана, як рутинна. «Собирались ехать в Уэно-парк смотреть цветущие вишни. ”Совсем неинтересно. Уже видел прошлой весной... Вишневые цветы тут серые, точно грязные, без запаха... Но трогательна нежная любовь японцев к цветам. Они часами смотрят на цветущие вишни... У них душа должна быть нежнее нашей... Удивительно

уживається у них жорстокість з ніжністю». <...> Тільки збрались ехатъ, пошел дождь. Все-таки поехали. Деревья выглядели скучными, розово-грязными. Мокрые цветы не успели еще расцвести, как уже стали опадать от дождя. Но люди с зонтиками бродили по аллеям парка и радовались, глядя на эти цветы...» [207, с. 61]. Арсеній Арістархов цурається краси природи, йому важливо тільки те, що має утилітарну цінність.

Єдиний фрагмент, у якому в героя несподівано виявляється уподобання, пов'язаний з купівлею японської нецке. «Сколько вещей не приносил японец, Арсений ни одой не купил. <...> Однако Хотей запомнился. Было что-то исключительно привлекательное в этом фарфоровом истуканчике. Улыбка такая милая! Хотей был красив своим безобразием, как красивы породистые бульдоги. <...> На утро японец пришел с черным узелком. Арсений обрадовался – значит принес... Коробка с божком была завязана в черную "фурушку"; по форме узелка было ясно, что это именно коробка с божком. Решил купить непременно, но все-таки стал торговаться. Предложил двадцать йен вместо двадцати пяти. <...> Когда японец ушел, Арсений долго мыл Хотея. Когда совсем отмыл – божок стал еще красивее – лучше, чем ожидал. Поставил его на письменный стол, и в комнате стало как будто уютнее. Комната улыбалась вместе с Хотеем. Уходя куда-нибудь, он иногда несколько раз возвращался, чтобы еще раз посмотреть на улыбку Хотея! И сам улыбался...» [207, с. 22]. Як будильник або палиця, Хотей увійшов до числа речей, які Арістархов любив більше за людей.

Роман «Дьяволенок под столом» займає своє місце в загальній архітектоніці романів про Арсенія Арістархова. Він пов'язує історію російського мільйонера з історією про російською письменника, яким раптом герой В. Кримова вирішив стати остаточно. Автору не вдалося створити розповідь про особливості психології свого героя, а перерахування його думок і почуттів суттєво уповільнило розвиток дії. Непрописаність деяких розділів сусідить з надзвичайно докладними описами, боротьба

Аристархова зі своїм бісом залишилася невмотивованою і не відображеною в романі. Набагато успішною стала спроба В. Кримова показати своєрідність світу письменника – того світу, про який він знав набагато більше. Вона здійснена в останньому романі про Арсенія Аристархово – «Фуга».

5.5. Елементи «роману про письменника» і «утопія» Аристархова

Наскрізною темою романів В. Кримова є тема письменника й письменства. Аристархов з молодості думає про створення будь-якого твору: починав писати «спогади» про своє дитинство, але залишив їх, не знайшовши в матеріалі достатньої цікавості. Ці спроби, як уже зазначалося, були оформлені В. Кримовим у вигляді вставного епізоду в романі «Сидорово ученє». У романі «Хорошо жили в Петербурге» герой пробує себе в якості журналіста, однак займається, в основному, біржовими спекуляціями. У романі «Дьяволенок под столом», найменш вдалому творі В. Кримова, розповідь присвячено емігрантському життю героя, що прагне вижити, і «письменство» тут відсунуто на другий план.

Разом із тим, Аристархов раз у раз повертається до думки про художню творчість. У кишенях він постійно носив папір, на який записував вдалі вирази, що прийшли йому в голову. «Едучи в автомобиле, выдумал: “Ради серьезной женщины нельзя бросить и несерьезного дела. Но ради несерьезной женщины можно бросить все”. Записал как всегда на клочке и сунул в карман. Он давно собирался писать роман. Начиная несколько раз, но рвал. Не нравилось. ”Тупо, бесцветно – разве так надо писать...”. Казалось, что такое: громадное количество матерьяла – прежде всего, понятно, он сам, Арсений. А окружающие: Грабельщиков, Сидор, Додо, Кащеев, Мамон, только списывай натуру. Но ничего не выходило... “Нет фабулы. Отдельные эпизоды, а фабулу пришлось бы выдумывать, притягивать за хвост”. Без фабулы не роман... Но главное – отвлекали дела.

Деньги... Это самое главное» [206, с. 35]. Роздуми про щось високе завжди завершувалися у Аристархова думкою про гроші: поруч із «творчими» нотатками він зберігав клаптики паперу, що швидко руйнувалися, з записами про найбільш вдалі фінансові операції й чужі борги.

Свій літературний талант, як і дар фінансиста, він використовував для накопичення капіталу. Так, йому прийшла в голову думка про видання великосвітського альманаху, що містить відомості про родовиті сім'ї Росії, але не для втамування письменницької спраги, а для того, щоб потрапити в найбільш впливові кола російського суспільства. Механізм проникнення у впливові кола показаний так: «Арсений придумал еще один способ пролезть "наверх" – издание великосветского альманаха... Пригласил для этого потомка древних скандинавских рыцарей фон-дер-Борга. Фон-дер-Борг был никакой журналист, зато герб его был сложный, красивый и весьма древний. На альманахе значилось – "издатель Аристархов", "редактор фон-дер-Борг". В действительности все составлял Арсений, вмешиваясь в каждую строчку. Он же диктовал все письма с просьбами сообщить родовую историю. Все знали, что альманах аристарховский. Попадешь или не попадешь в альманах – зависело от Аристархова...» [206, с. 136 – 137]. Арсеній звертався до родовитих сімей, використовуючи їхнє бажання бути в центрі уваги, і тому перший випуск розійшовся негайно.

Добре знаючи психологію людей, Аристархов створював штучні труднощі для проникнення в альманах, завищував його значимість. «Явились знатные великосветские советчики, своего рода цензоры. Они тоже вдруг поняли важность альманаха. Сотни лет Россия жила только с "бархатной книгой", и никто не догадался, что необходим какой-то устав, который отделил бы ясной линией овец от козлищ. Тут только все поняли и признали за Арсением право на такое издание, именно потому, что его самого в альманахе не было...» [206, с. 135 – 136]. Однак по-справжньому родовиті сім'ї відгукувалися на листи Аристархова не дуже охоче. Видавець посилав Борга особисто, одягнувши його в новий фрак, доводилося

купувати відомості «через прислугу или через бедных родственников. Каждой полной справке о настоящей великосветской семье Арсений радовался как победе. Некоторые неполные нарочно переврали и послали с почтительным письмом на проверку. Адресатам ничего не оставалось, как исправить и дополнить, а то все равно напечатают неприятное вранье. <...> Один вельможа пригрозил высылкой из Петербурга, а потом прислал чуть ли не фолиант по истории своего рода. <...> Сам вельможа стал принимать деятельное участие в редактировании альманаха и разрешал от своего имени обращаться к другим за справками» [206, с. 138]. Марнославство можновладців, які бажали бачити своє ім'я в альманасі, дало можливість перевидавати його знову й знову, розширити коло знайомств, купити театральний абонемент у перший ряд, обертатися серед знатних і багатих, використовувати зв'язку для придбання капіталу. Туга за письменництвом, таким чином, знову набула в Аристархова виходу в практичну площину: підприємець перемагав у ньому письменника.

За цим моментом «біографії» Арсенія Аристархова стоїть, імовірно, справжня історія дуже прибуткового видання В. Кримова. Л. Любачівська пише, що «многие публикации “Столицы и усадьбы” уникальны. Замечательно то, что кроме видных искусствоведов, журналистов, литераторов, с ним активно сотрудничали и сами читатели. Едва вышли первые номера журнала, как “материалы (и очень ценные) повалили к редактору-издателю вместе с просьбами напечатать: фотографии, портреты и соответствующий текст”. Как бесспорное подтверждение популярности этого издания можно расценить появление мошенников, бравших деньги якобы от имени журнала, за размещение в нем каких-либо материалов (№ 44, 1915)» [237, с. 2].

Журнал дав В. Кримову «не только новые связи и немалые доходы, но и возможность публиковаться в свое удовольствие. Путевые очерки, фельетоны, заметки, эссе – подписанные фамилией или инициалами, зачастую псевдонимами (Эпикур, Cosmopolite, Глобтроттер, не исключены в

данном издании и другие) или вовсе без подписи, но с легко узнаваемым стилем, – все они встречаются в каждом номере и неоднократно. Кроме того, Крымов вел постоянную рубрику “Экзотические разговоры”, содержание которой дает нам повод назвать ее “Подслушанные разговоры” (по примеру В. Бианки)» [237, с. 6]. Таким чином, під альманахом, видання якого стало для Арсенія Аристархова перепусткою у вищий світ, цілком може матися на увазі журнал «Столиця и усадьба». Однак В. Кримов робить Аристархова автором власного видання: у ньому немає відомостей про нього, немає його публікацій: він організатор, видавець, автор ідеї й успішний одержувач прибутку.

У героя В. Кримова немає розуміння сакральності письменницького призначення. Свої рефлексії його герой уважав інтелектуальними, які піднімають його над оточенням. Опинившись у Канаді, він уперше дивився на Ніагарський водоспад: «Но это чудо земли не захватывало его. Природа на него мало действовала. Он не любил книг с описаниями природы. Его интересовали движения души, мысль. Искал ярких парадоксов. Кристалликов мысли, которые запоминались, заставляли думать – по ним мысль работала иногда годами... Они обогащали мозг – как неугасимые лампы они теплились потом в тайниках мозга всю жизнь» [206, с. 83]. Твір, який він, нарешті, написав, відрізняється байдужістю до природи: Аристархов створює таку модель майбутнього, у якому долі світу вершить інтелект і високоточна зброя. «В кармане он все время носил бумажки с заметками и с отдельными фразами, которые приходили в голову и казались подходящими для той или иной будущей главы. Общая схема романа была продумана и решена. Это был уже третий или четвертый вариант фантастического романа, где от первоначального замысла не осталось ничего, кроме основной идеи – ”мир будет спасен мудрейшими”» [208, с. 20]. З папірцями, про які оповідач згадує у всіх романах як про неодмінну деталь, правда, відбувалися безглуздості: одного разу записавши, Аристархов не завжди міг розшифрувати записане. «Такие бумажки он

откладывал в сторону, и после, когда-нибудь, гораздо позже, перебирая их, вдруг вспоминал, в чем дело. Иные так и лежали годами нерасшифрованные. <...> Однако не выбрасывал никогда» [208, с. 22].

У «Фуге» наполегливо підкреслюється здатність Аристархова до письменницької рефлексії. Він раз у раз вигадує афоризми, розмірковує про своє ставлення до життя, до смерті, аналізує хід своїх думок і творчі невдачі. «Думал опять об этой главе, следил, чтоб мысль не прыгнула в сторону, рядом с ней направил другую, которая караулила бы главную. В конце концов обе согласились, что не выходит ничего. Взял книгу, начал читать и бросил. ”Читать, читать, сорок лет читать... А когда же творить самому?. Идешь по линии наименьшего сопротивления – все читают, но толку от этого мало”» [208, с. 41]. В. Кримов підкреслює підвищений інтерес Аристархова до книг, про що з попередніх трьох романів здогадатися було складно. Досить кумедно в устах героя звучить розгорнута ремінісценція з «Вечных спутников» Д. Мережковського. У передмові до неї письменник-символіст, як відомо, говорив про позачасову цінність книг, які наступними поколіннями щоразу прочитуються по-новому. У Д. Мережковського книги називалися «вечными спутниками» людства.

У В. Кримова старіючий Аристархов думає: «... были еще книги. Но книги – не вещи, ”книги – друзья”. Исчерканные, с пометками, со вклеенными вырезками – он взял их с собой, передвигаясь из страны в страну, и их количество росло. <...> Он брал одну, две, три с полком, раскрывал, где отмечено, еще раз отчеркивал карандашом или даже чернилами. Удивлялся, почему не отчеркнул этого раньше, почему тогда это не показалось важным и ценным» [208, с. 28]. Раптове одухотворення Аристархова, його пильна увага до сфери літератури й мистецтва пов’язуються автором із неможливістю в еміграції накопичувати мільйони: «Он почти перестал думать о деньгах, которые раньше заполняли все. Думал иногда вскользь, но уже не так захватывало. Раньше, когда-то, денег было много больше, но он думал о них постоянно. Теперь их мало, скоро не будет

совсем, а он почти не интересуется ими» [208, с. 44]. Але в роздумах про сутність письменницької творчості Аристархов є прямим послідовником Кащеєва. Як і господар газети, він сповідує «суворінську естетику»: «Образы и аллегории редко уместны. Современные писатели сажают их всюду насильно, притягивают за хвост... Выходит приторно и манерно» [208, с. 42], уважає, що книга повинна бути написана «тонко», а він, на відміну від обдарованих майстрів, пише «разумом, логикой, а не вдохновением» [208, с. 43]. Формулює він і міркування про композиційні особливості романної форми. На думку Аристархова, найбільш важлива його частина – це фінал, який повинен бути написаний так, щоб читачеві запам'ятався саме він, або залишався відкритим для прояву фантазії та співтворчості.

Містяться в «Фуге» й роздуми про оповідну техніку. Так, виявивши, що герой його роману весь час діє, він задумався: «Кто, собственно, в романе должен думать? Все, некоторые или только тот, чьими устами говорит автор или, наконец, откровенно сам автор? В романах фантастических или детективных – обычно не думает никто, только действуют и говорят, а читателю предоставляется догадываться, что они думают. У него роман фантастический, значит, тоже никто не обязан думать?. У Достоевского думают почти все – автор всегда знает их мысли и рассказывает, если надо, читателю... У Льва Толстого тоже автор знает мысли всех. У Шекспира не думает никто, потому что в театральных произведениях думать нельзя... У Пруста почти нет действия, а главный персонаж все думает... У Диккенса герои думают, но изредка и не все... У Диккенса вообще нелогично – подумает герой один раз в начале романа, а дальше на четырехстах страницах уже ни разу не думает... Иные справляются с этим вопросом по особому. Вот Бернард Шоу. Так как на сцене нельзя думать, то он к своим пьесам пишет предисловия, которые больше и ценнее самих пьес. Решил, что в его романе должен думать только Олонов, а мыслей других автор не знает» [208, с. 107]. Тут В. Кримов

своєрідно представляє основи наратології, примітивно викладені героєм, який нічого не розуміє в теорії літератури. Містяться в «Фуге» й погляди письменника на автобіографічного героя й письменницьку майстерність.

Аристархов уважав, що «настоящий писатель творит своих героев. Он создает их своей фантазией и потом они становятся реальными, входят в жизнь... Они мыслят самостоятельно... Независимо от автора, даже вопреки автору. А я вкладываю Олонову свои же мысли, я сам думаю, как он. Это не творчество. Почему же не творчество? Всякий писатель отдает своему произведению кусочек самого себя. одному герою один кусочек, другому – другой... Разве Достоевский не вкладывал героям своих мыслей? Разве сомнения Гамлета не пережиты самим Шекспиром? <...> У Достоевского и Шекспира героям даются только кусочки авторской души, а я весь целиком в своем Олонове... Их хватило на десятки книг, а меня и на одну не хватает. <...> Вот, я думал вчера: что лучше: чтобы действующие лица больше говорили или чтобы они больше думали?. Или же, чтобы за них больше думал автор и чтоб он излагал свои мысли прямо от себя? у разных писателей разные манеры. Какая лучше? Я пришел к выводу, что лучшая манера та, о которой сам писатель не думает. Настоящий талант в том и заключается, что он не рассматривает своего произведения под микроскопом, не обсуждает его архитектоники, а пишет, не думая о ней, в результате получается цельно и логично... Может быть, художественность произведения именно в том, чтобы не анализировать его со скальпелем в руках, не анатомировать, как мертвое тело на столе...» [208, с. 250].

Труднощі в оволодінні матеріалом співвіднесені з роздумами Аристархова про талант: не випадково він думає про Достоевського й Шекспіра. «Почему я не талантливый писатель? Тогда я бы многое оставил. Я много думал интересного за свою жизнь, только не мог записать для других, не умел... Надо записывать в такой форме, чтобы всем было интересно. Кто станет просто читать мысли какого-то Арсения Аристархова?. Когда я записывал, выходило совсем не то, что я хотел

сказать. "Мысль изреченная есть ложь" – вот уж про меня сказано... Мой роман? Но ведь это не роман, это какой-то скучный фантастический проект... Тем более скучный, чем более искренний...» [208, с. 264]. Співрозмовниця Аристархова, Кітті, ніби обґрунтовує архітекtonіку самої «Фуги»: «Мне нравятся книги, – признается она, – в которых много интересных мыслей. Одна занятная фабула меня не интересует» [208, с. 250]. В. Кримов у цьому романі використовує своєрідну композицію «роману в романі»: твір про винахід геніального вченого, написаний Аристархової («утопія»), поєднаний із розповіддю про останні роки життя його автора.

Обґрунтовуючи семантику назви твору, В. Кримов розміщує перед текстом роману епіграф. «Фуга представляет собой точную и строго завершенную музыкальную форму, – писал он. – Ее главной характеристикой является одинаковая значительность всех ее голосов. В других музыкальных формах – в симфонии, в сонате, особенно в песне – один голос обычно является главным, а остальные подчиненными, но в фуге все одинаково важны... Фуга отражает в себе эрудицию и духовное напряжение. Она часто удаляется от эмоциональных настроений, но однако иногда может выражать их с очень сильным подъемом...» [208, с. 5].

В епіграфі міститься пояснення композиційних особливостей роману: «Составной частью фуги является эпизод, которых может быть много, и в них развивается главная тема или ее подчиненные, даются контрасты и иллюстрации... Вторичная, менее важная или сопровождающая тема, может позже захватить главную и доминировать над ней. В тех случаях, когда вторичная тема приобретает ту же важность, что и основная, фуга именуется "двойной фугой" или "фугой с двумя темами". В наиболее законченной разновидности двойной фуги обе темы получают отдельную трактовку, но в конце сливаются...» [208, с. 5]. Автор прагне витримати заявлене співвідношення двох тематичних пластів роману.

Один з них пов'язаний з історією життя Арсенія Аристархова, який, опинившись у Європі, відійшов від підприємництва і віддався, нарешті, втіленню своєї мрії – письменництву. Його роман, епізоди, якого переривають основну лінію оповіді, і створює багатоголосся «фуги». Однак у тематичний пласт роману, присвяченого письменництву Аристархова, вводяться авантюрно-пригодницькі елементи: поїздка героя в Росію та вбивство німецького шпигуна, яке було вчинене коханою героя Кітті, приховуване Аристарховим. Він також працює над утопією, головним героєм якої є геніальний вчений Олонов: ми вже говорили про неї у зв'язку з утопіями 1930 х рр.

Гармонійне співвідношення двох тематичних пластів роману «Фуга», заявлене в епіграфі до роману, автор руйнує авантюрним елементом, пов'язаним з поїздкою Аристархова в Росію за чужим паспортом. Тут письменник експлуатує популярний мотив повернення додому, який ми відзначали в повістях А. Реннікова «Диктатор мира» і «Жизнь играет». На відміну від творів сучасника, герої якого або тільки вирішують повернутися, або гинуть по дорозі додому, В. Кримов береться за зображення життя в більшовицької Росії, яке він, звичайно, добре знати не міг: «Фуга» створювалася в роки, коли переміщення по обидва боки кордону було вже майже припинено, тому такий поворот сюжету був надзвичайно плідним.

Аристархов вирішує їхати до Петербурга за скарбами, які напередодні від'їзду в еміграцію поклав у дупло великого дерева біля свого будинку: «...большие изумрудные серьги, купленные по случаю, старинный браслет с рубинами, два кольца с бриллиантами, старинная золотая табакерка в стиле Людовика XVI, еще несколько золотых вещей и всяких маленьких ценных безделушек» [208, с. 99]. За фотографіями з радянської Росії Арсеній переконався, що театр, поруч із яким ріс дуб, зберігся, а за словами англійця, який їздив до Ленінграда, він зрозумів, що будинок і саме дерево цілі.

Імовірно, В. Кримов у якості будинку Аристархова описував свій власний, залишений у Петербурзі дім, про який пише Л. Любачівська: «З березня 1914 року на рекламній сторінці журналу стало регулярно з'являтися скромне оголошення: «С марта 1914 года на рекламной страничке журнала стало регулярно появляться скромное объявление: «КУПИТЬ ЖЕЛАЮТ маленький каменный барский особняк непременно на Аптекарском или Каменном острове или в Новой Деревне. Предложения письменно», далее следовал адрес Крымова. Объявление печаталось вплоть до августа, а в № 16 – 17 от 1 сентября 1914 года было сообщено об изменении с 10 сентября адреса редакции: отныне это был “Каменный остров, дом 31, на площади театра, собственная вилла”; контора журнала разместилась в свою очередь в Доме Зингера (Невский пр., 28, к. 10 – “с Невского на подъемной машине в 3 этаж”) <...> Сравнение представленного в проекте плана фасада этого сооружения с фотографией дома Крымова, помещенной в его журнале, не оставляет сомнения, что речь идет об одном и том же доме» [237, с. 6 – 7]. Говорячи про повернення на батьківщину й місце, де були заховані коштовності, В. Кримов, ймовірно, описував добре відомі йому топографічні особливості тієї частини Петербурга, де він жив до революції.

Захоплююче і цікаво написані фрагменти роману, присвячені від'їзду Аристархова в Росію: відвідування посольств, отримання візи, збори, коли герою довелося проявити завбачливість та залишити вдома все, що могло б у ньому видати росіянина, а також очікування поїзда в Ризі, де його відразу ж упізнав старий російський знайомий. В. Кримову вдалося передати напругу героя, атмосферу загальної підозрілості, що панувала в колах емігрантів, де раз у раз виявлялися шпигуни й провокатори. Опис приїзду до Ленінграду із зрозумілих причин не містив жодних характерних подробиць радянського життя.

Герой не міг узяти таксі на вокзалі тому їхав візником; готель «Европейская», у якому він зупинився, майже нічим не відрізнявся від

дореволюційних часів; радянських газет він не міг прочитати, оскільки представлявся іноземцем, який не володіє російською мовою. Коли ж йому вдається потайки переглянути газету, то він читає не новини, а повідомлення про театральні вистави. Відсутність будь-яких достовірних деталей життя в СРСР В. Кримов компенсував перенесенням акценту оповіді з зображення радянських реалій на переживання Аристархова.

Однак деякі деталі він все ж вводить до «ленінградських» розділів «Фуги». Наприклад, Арсеній потрапляє до переповненого транспорту й висить на підніжці. Досить мальовничо описана сценка в трамваї, де люди забруднилися патокою, що була видана після якогось зібрання. Аристархов відзначає кислий запах одягу в трамваї і в номері готелю. «Этот запах вызывал в памяти представление о застарелом, годами немытом ведре, какие бывали в умывальниках маленьких гостиниц в глухих уездных городках. Этот запах, едкий и тошнотворный, преследовал Арсения. ”Запах коммунизма”, – думал он раздраженно» [208, с. 158]. Цей же запах він відчував на Невському проспекті, де розглядав вивіски, написані диким новоязом, і перехожих, одягнених бідно й безбарвно.

В Ермітажі, куди він відправився, щоб згаяти час, хлопчаки лузали насіння й кидали лушпиння на підлогу: саме перебування «халамидників» у царських палатах здавалося Аристархову безглуздом. Буваючи в Зимовому палаці в колишні часи, він не раз проходив залами, які бачив тепер: вони здалися йому холодними і позбавленими смаку. «Недостает еще только бумажных вееров на стене и канарейки у окна, тогда была бы полная, честная, мещанская обстановочка... Нужны вожди, нужны сильные индивидуальности, в них спасение культуры и счастье человечества, но не такими должны быть они... Либо по крайней мере сиди за девятью дверями и за двадцатью священными желтыми буддийскими занавесками и не показывайся народу, чтобы не рассеялось обаяние величия» [208, с. 161]. На відміну від екскурсантів з народу, що прийшли подивитися на царське життя, Аристархов зводить з Миколою II запізнілі рахунки, звинувачуючи

його в міщанському смаці й відсутності інтелекту, що призвели Росію до катастрофи.

Завершуються розділи про поїздку до Ленінграда описом зустрічі Аристархова з Фишкіним – героєм другого й третього романів трилогії, – який не тільки впізнав його, але й збирався здати до ЧК, і динамічною, напруженою розповіддю про втечу з радянської Росії. Автор-оповідач майстерно передав внутрішній стан Аристархова, коротко й точно охарактеризував його попутників, створюючи типи вантажника, таксиста, митника, пілота, механіка, виявляючи добре знання людської психології та особливостей поведінки в екстремальній ситуації. Мільйонер, журналіст, підприємець, емігрант і письменник Арсеній Аристархов виявляється авантюристом, здатним не тільки провести блискучу фінансову аферу або посередницьку операцію, але й на смертельний ризик заради грошей. Додаткові штрихи до поїздки на батьківщину В. Кримов додає в розділах, де мова йде про більшовицького чиновника, який служив у Берліні. Письменник розвиває тему, досить популярну в націоналістичних публікаціях «першої хвилі» еміграції, про відповідальність євреїв за революцію і звірства ЧК, у яких вони брали безпосередню участь. Ця тема піднімалася в белетристиці М. Брешко-Брешковской і П. Краснова.

У «Фуге» В. Кримовим використаний плідний для белетристики прийом множинності кульмінацій. Після опису благополучного повернення героя з більшовицької Росії, звідки він вивіз величезні для емігрантів скарби, письменник вводить ще один авантюрний хід: людина, за паспортом якої він їздив на батьківщину, виявляється шпигуном. Його випадково вбиває Кітті. Рятуючи дівчину, Аристархов прагне приховати сліди злочину, перевтілюючись у досвідченого сищика: тут очевидне використання елементів формульної літератури. «Арсений напряженно следил за каждым своим движением, боясь, как бы не сделать какой-нибудь неосторожности. Всегда выдает какая-нибудь мелочь, пустяк...» [208, с. 238].

Оповідач докладно описує, що він робив на місці злочину, як інструктував Кітті, щоб та перешила гудзики на іншу блузку, як знищив її одяг. «Давно известно, что в преступлениях выдает какой-нибудь ничтожный пустяк, который упускает преступник... Предусматривается многое, и то, что предусмотрено, не выплывает, а одна мелочь из ста упускается» [208, с. 244]. Обидві кульмінації і благополучні розв'язки знаходяться в кінці «Фуги», затримуючи увагу, спонукаючи читача дочитати роман до кінця, напруженість розповіді в якому до середини слабшала. Такий підхід до створення фіналу, як вже відмічалось вище, сповідував і герой В. Кримова – Аристархов-письменник.

Висновки до 5 розділу

Трилогія «За мільйонами» і роман «Фуга», що примикає до неї, займають особливе місце в літературі російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. У них вдало синтезовані елементи цілого ряду різних жанрових різновидів роману: шахрайського, автобіографічного, сімейно-побутового, авантюрно-пригодницького, роману з ключем, роману про письменника і роману-утопії. Його твори скріплені центральним персонажем, темою грошей і Бога.

Головний герой аналізованих романів В. Кримова Арсеній Аристархов багато в чому є автобіографічним, проте, наслідуючи традицію європейського шахрайського роману, автор зумів втілити в ньому тип пікаро – шукача мільйонів, здатного просуватися соціальними сходами завдяки різним видам безчесної діяльності. Це дало можливість оглянути звичаї багатьох прошарків суспільства, показати їхній побут і уклад, цікаво зобразити способи досягнення цілей, як правило, непривабливих, але представлених не як порок, а як норма.

В. Кримов, який володіє журналістським талантом і схильний до критичного ставлення до дійсності, показав побут старообрядницької сім'ї, звичаї російської аристократії, охарактеризував світ балету й театру, столичної газети, біржі, оглянув широку панораму життя ділків і підприємців, створив фейлетонні замальовки цілого ряду добре відомих у Росії представників богеми й фінансових кіл. У його белетристиці вдало поєднуються розважальність й відображення актуальних для його читача проблем недавнього минулого і сучасності.

Романи В.П. Кримова не перевидавалися, багато з них, у тому числі, що не залучаються до аналізу в цій роботі, ще й сьогодні здатні викликати інтерес читачів, яким вони, на жаль, не відомі.

ВИСНОВКИ

Література російського Зарубіжжя вивчена нерівномірно, зокрема, не привертала уваги дослідників твори «серединного» поля літератури, які користувалися великою популярністю в читачів, але швидко вийшли з ужитку і залишилися лише фактом історії літератури. Основною причиною цього є одна з особливостей белетристики – відображення в ній актуальних, злободенних проблем, висвітлення яких не набуває позачасового й глибокого онтологічного значення, як у літературі «високій». Тим часом, вона є таким важливим типом словесної творчості, який при осмисленні багаторядності літератури, виявляється між елітарною, «високою» і масовою, низовою, і орієнтується на очікування широкого кола читачів. Белетристика того часу має особливість, яку сьогодні називають подвійним кодуванням, характеризується захоплюючою фабулою, відсутністю широких узагальнень, зображенням історично фіксованого, конкретного; встановленням прямих зв'язків між персонажем і його походженням, його соціальною приналежністю; описом типів у нарисній перспективі, а не створенням багатогранних характерів. Вона часто спирається на текст-зразок, який задає жанрову домінанту, стійкі персонажні структури; має пізнаваний заголовок і експлуатує традиційні образи і змісти.

Її творці у своїй більшості мали за плечима добру журналістську школу, успішно працювали в газетних жанрах, насамперед, фейлетону й нарису, і цей досвід безсумнівно позначився на їхніх творах, що характеризуються тим, що в них, як правило, немає розгорнутої експозиції, переважають репризні діалоги, використовується поетика анекдоту, описи зведені до мінімуму й служать лише для позначення тимчасових і просторових координат. Газетний стиль, певна частка публіцистичності, виразний інтертекст дозволяли ємно представити актуальні події дійсності або алюзії на них, дати їм правильну й точну оцінку, а в персонажах, які

представляють певний соціальний тип, показати людину з впізнаваними рисами й долею.

Белетристика того часу була адресована порівняно нечисленій аудиторії читачів, які так само, як і самі письменники, вимушено залишили батьківщину й знайшли притулок у Європі. Романи, повісті та оповідання М. Брешко-Брешковського, Г. Гребенщикова, П. Краснова, В. Кримова, С. Мінцлова, А. Реннікова, О. Толстого, Є. Чирікова та ін. задовольняли потребу в легкому читанні і в розвазі, проте, ставили й важливі проблеми сучасності, як правило, орієнтуючись на відомі жанрові моделі, що вже утвердилися в літературі: сімейного роману-«хроніки», автобіографічного, шахрайського, психологічного роману і роману з ключем, оповідної утопії і «квазіутопії» та ін.

Засвоєння попередньої традиції йшло різними шляхами, проте забезпечувало читачеві комфорт упізнавання, відповідало традиційним конвенціям, що, втім, у белетристиці 1920-х – 1930-х рр. витримувалося не завжди, і в творах, що стали об'єктом аналізу, нерідко відчутні коливання між різними жанровими моделями в межах одного твору. Синтез елементів різних жанрів успішно здійснено в трилогії В. Кримова «За мільйонами» і в романі «Фуга», у яких ця особливість белетристики проявилася найбільш ясно.

Утопія і квазіутопія 1920-х – 1930-х рр. відповідали потребам читача в осмисленні соціокультурної ситуації, що бурхливо змінюється, і в загальному вигляді висловлювали комуністичний – у радянській Росії (В. Ітін, Я. Окунєв) і антикомуністичний – в літературі еміграції (А. Ренніков, П. Краснов, В. Кримов, М. Брешко-Брешковський) утопічний ідеал.

У творах, написаних по обидва боки кордону, велике місце займали федорівські ідеї про енергію й воскресіння мертвих; виражені мрії про ідеальне майбутнє, що розрізнялися в зв'язку з ідеологічними уявленнями авторів; частіше йдеться про перетворення зовнішнього світу, ніж про перетворення людини; зображуються досягнення технічного прогресу, що

випереджали рівень науки того часу й відповідають сьогоднішньому її стану; створюється образ ученого, експериментатора, винахідника й диктатора; любовна лінія ослаблена; використаний такий композиційний прийом, як просторово-часовий розрив, який досягається засобами науки, або ізоляція; очевидні алюзії на сучасну письменникам дійсність, яка дає їм матеріал для створення образу майбутнього; мотив «втечі».

Романи й повісті, що відповідають вимогам метажанру утопії, нечисленні в кількісному відношенні, писалися переважно в радянській Росії й відбивали уявлення про ідеальний світ соціальної рівності. Цим творам властива статичність, описовість, безконфліктність, зображення соціального благополуччя. Від колишньої російської утопії к. XVIII – XIX ст. в ній збереглися тільки деякі риси: тематика, сюжетні рішення (переміщення в часі, сон персонажа та ін.), а також герой-оповідач, що розповідає від першої особи про побачене ним у майбутньому.

У літературі російського Зарубіжжя 1920-х рр. створювалися соціально-фантастичні або авантюрно-пригодницькі романи з певною утопічною концепцією (квазіутопії), а також контрутопії, спрямовані проти радянського ідеалу або такої, що протиставляють йому інший. Вони нерідко забарвлені іронією по відношенню до радянського соціального проекту, висловлюють монархічні погляди або стверджують елементи тоталітарної ідеології (лікування незгодних, трудова повинність, ізоляція й колективне виховання дітей, психіатрична корекція особистості, виселення ворожих елементів). У літературі тридцятих років утопії, по суті, відсутні, а квазіутопії стають менш публіцистичними. У них немає просторово-часового розриву, посиленій авантюрно-пригодницький елемент; здійснюється корекція сучасних авторам геополітичних рішень; розвивається ідея диктаторства й утверджується специфічний морально-етичний ідеал. Окремі мотиви й сюжетні рішення квазіутопій 1930-х рр. дали матеріал для «високої» літератури.

Г. Гребенщиков у перших томах роману «Чураевы», семантика назви якого вже сигналізує про обрану жанрову модель, орієнтувався на один з плідних жанрів у системі російської романної прози – сімейний роман-«хроніку». Найбільш значущі особливості цього твору встановлюються в співвіднесенні з романами його попередників і сучасників (Л. Толстой, Ф. Достоевський, О. Ертель, Є. Чиріков). Г. Гребенщиков спочатку послідовно витримував ті жанрові критерії, які їй були притаманні: охоплення життя однієї родини, показаної у великій часовій перспективі по лінії батька від дідів-прадідів до внуків-правнуків, ідилічний дискурс в описі дитинства-юності, підпорядкованість хронології людського життя, лінійність оповіді, пов'язаність індивідуальних доль із великою історією і сучасною письменнику соціальною кризою, роз'єднання сім'ї під впливом кардинальних суспільно-політичних змін. Подвійне кодування досягалося поєднанням цікавої, сповненої драматизмом історії становлення героя, з утіленням характерних для «високої» символістської літератури ідеї Вічної Жіночності, всесвітньої духовності в реріховському варіанті, розробки схеми притчі про блудного сина, зверненням до мудрості давніх в епіграфах і вставних епізодах.

Однак задум письменника виявився ширшим за обрану ним жанрову форму, і розповідь із сімейно-біографічної зміщується в план історичний, а один з героїв, який уявляв себе шукачем істини і нового життя в рамках сім'ї, стає героєм-«оглядачем», крізь призму сприйняття якого показана трагедія народу. Завдяки тому, що між створенням романів в американський період творчості письменника й зображуваними подіями виникла тимчасова дистанція, в оповіді поряд із «історичним» виникає «філософське» осмислення дійсності, і роль автора-оповідача стає більшою: він уводить у твір вставні епізоди-притчі, прагне показати позачасовий характер зображуваного. Це істотно впливає на цікавість романів, уповільнює розвиток дії в них, руйнує установку на доступність і зрозумілість, яка вдало досягається в перших частинах роману.

Властива белетристиці орієнтація на текст-зразок найбільш відчутно проявилася в групі творів російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр., що апелюють до авторитету класичної літератури, перш за все, творчості М. Гоголя, що заявлено в назві (С. Мінцлов, А. Ренніков). Наслідування «високого» зразка в них реалізується по-різному: за допомогою прямого відсилання до класики в назві; використанням сюжетно-композиційних особливостей; типів персонажів та їх значущих прізвищ; інтертексту; акцентуванням тих чи інших змістовних моментів; розгортанням «згорнутих» сюжетів; діалогу й полеміки, редукуванням до рівня очікування читачів.

Слідування за зразком характерно для повісті С. Мінцлова, полеміка з ним – для роману А. Реннікова «Души живые» і повісті «Жизнь играет», у яких відчутний відгук на актуальні для того часу проблеми перебування в еміграції і підкреслюється життєздатність емігрантів. У збірці оповідань «Незванные варяги» автор також спирається на тексти-зразки. У якості попереднього тексту тут виступають комедія М. Гоголя «Ревизор», «Стихотворения в прозе» І. Тургенєва, «В мире неясного и нерешенного» В. Розанова, роман Д. Дефо «Робинзон Крузо» та ін. А. Ренніков веде інтертекстуальний діалог і творчу полеміку з текстом-зразком, використовуючи імена героїв, частини заголовку класичного твору, зберігаючи деякі елементи його фабули й несподівано переосмислюючи їх відповідно до поетики анекдоту.

У творах С. Мінцлова і А. Реннікова встановлюються діалогічні зв'язки з класичними текстами по лінії ідеалізації, присвоєння і полеміки, очевидна редукція сенсу, що відповідає очікуванням читача, і іншому, ніж в класиці, творчому завданню – відобразити актуальне й злободенне і, разом з тим, розважити. Специфічний характер присвоєння елементів текстів-зразків, подвійне кодування давали читачу відчуття радості впізнавання, включення в творчу гру, а необізнаному доставляли задоволення від цікавої

оповіді, сповненої гумору. Тут можна говорити про результативну функцію белетристики і своєрідні прийоми оперування попередньою традицією.

Синтез елементів різних романних жанрів характерний для белетристичної творчості В. Кримова, оригінального явища літератури російського Зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. Трилогія «За мільйонами» і роман «Фуга» свідчать про засвоєння автором різноманітного художнього досвіду закордонної і російської оповідної прози, вмілому комбінуванні елементів жанрів автобіографічного і шахрайського, сімейно-побутового, психологічного і утопічного романів, роману з ключем і роману про письменника. У кожному з романів відчутна та чи інша жанрова домінанта, відповідно до якої організовано оповідь, а всі твори скріплює образ головного героя, підприємця й письменника.

Сигналом про використання «пам'яті» жанру шахрайського роману, досить популярного в ті роки (О. Толстой, І. Ільф і Є. Петров) є семантика назв окремих романів трилогії і назв розділів; образ головного героя, який прагне володіти мільйонами; служба різним «панам»; «автобіографізм»; огляд дійсності; хронологічний виклад етапів сходження персонажа соціальними сходами; мотив нечистої сили й мотив грошей; позиція автора-оповідача; хронотоп дороги. Між романами В. Кримова і творами його сучасників (О. Толстой, А. Аверченко) існують тематичні зближення й сюжетні перекликання. Найбільш оригінальні сюжетні знахідки письменників проникли і в «високу» літературу («Белая гвардия» М. Булгакова).

Наслідування традицій автобіографічного оповідання досягається зображенням життя персонажа від раннього дитинства до смерті; імітацією форми автобіографії у вставному епізоді «Детство Арсенія», що зіставляється з «Жизнью Арсеньева» І. Буніна. Розбіжність з переважаючою традицією виявляється у використанні «натуралістичного», а не ідилічного хронотопу при описі дитинства й отроцтва, всеосяжного мотиву грошей,

художньому осмисленні побуту й укладу старообрядництва, що зближує твір В. Кримова з «Пошехонской стариною» М. Салтикова-Щедріна.

Основні сюжетні вузли сімейного роману-«хроніки» Г. Гребенщикова в «автобіографічній» оповіді В. Кримова отримують прямо протилежне тлумачення. Причиною цього є домінування пікареского, а не автобіографічного дискурсу, а також різниця в художньому завданні, що стоїть перед письменниками.

Роман із ключем, який став особливо популярним в 1920-х рр. і не втратив своєї популярності до початку ХХІ ст., також пов'язаний з «автобіографізмом», оскільки в його центрі знаходиться автобіографічний герой, з лінією життя якого співвіднесені описувані події. Роман характеризується подвійним кодуванням, що дозволяє з'єднати мемуарне з художнім, факт з домислом і вигадкою, зашифрувати в персонажах відомих людей, прототипи яких можуть бути розкриті обізнаним читачем.

Описуючи службу героя у впливовій столичній газеті, В. Кримов звертається до найбільш характерних і нерідко скандальних сторінок історії газети О. Суворіна «Новое время», створює образи, прототипами яких були сам господар газети (Кашеєв), Олексій Суворін (син Кашеєва), Г. Снесарев (Грабельщиков), балерина М. Кшесинська (Манічка Войтинська), великий князь Андрій Володимирович (Князь), В. Розанов (Семен Семенович Цветков), М. Евреїнов (інший естет), П. Матюнін (Момус), С. Сиромятніков (Альфа) та ін. Розкриваючи невідоме стороннім внутрішнє життя видання, В. Кримов описував особисті та сімейні таємниці його співробітників, показував їх взаємовідносини один з одним і з можновладцями, роль газети в політичних інтригах і фінансових спекуляціях. Читачеві, який був сучасником описуваних подій, була цікавою їхня інтерпретація, запропонована В. Кримовим; читач, далекий від життя столичної богемі та світу ділків, стежив за захоплюючими пригодами й історією сходження Аристархова на фінансові та соціальні вершини.

Елементи психологічного роману виникають у третьому романі трилогії «За мільйонами» як спроба показати внутрішній світ російського емігранта. Однак установка на «психологізм», яка призвела до розтягнутості й монотонності розповіді, була посунута любовної інтригою та авантюрними елементами. Як данину традиції психологічного оповіді можна розглядати містичні мотиви, тему страху смерті, хворобливі прояви підсвідомості головного героя. Поряд із цими аспектами в романі «Дьяволенок под столом» очевидний «орієнтальний» елемент у тій частині, де йдеться про перебування героя в Японії, зведений, правда, до скупих характеристик і описів, зниження опоетизованих у літературі прикмет японської культури.

Виходом із програшної спроби художнього осмислення психології героя представляється складна архітектоніка роману «Фуга», що примикає до трилогії письменника. У цьому творі співвіднесені дві жанрові моделі – роману-утопії і роману про письменника й письменство, у який уводиться авантюрно-пригодницький епізод, створюються множинні кульмінації та мотив повернення додому. У романі зберігається гармонійне співвідношення двох тематичних пластів, завершуються сюжетні лінії, залишені без уваги в попередніх романах, а авантюрно-пригодницький епізод надає розповіді гостру цікавість і динамічність.

Белетристика російського зарубіжжя 1920-х – 1930-х рр. – це оригінальна сторінка історії російської «серединної» літератури. Створюючись поряд з творами «високої» словесності, вона по-своєму осмислювала й тлумачила події дійсності, долю батьківщини, емігрантів, які залишили Росію, представляла власні проекти майбутнього, що містять надію на повернення, описувала побут і звичаї російських у вигнанні, давала огляд екзотичних країн і народів. Белетристика, що стверджувала гуманістичний ідеал того часу, спиралася на досягнення попередньої літератури, розробляла традиційні романні форми й популярну тематику, зрідка прокладаючи шляхи для «високої» літератури. Її внесок у розвиток

«літератури у вигнанні», яка продовжує багаті традиції російської літератури, безсумнівний і свідчить про збереження основних особливостей її розвитку навіть у несприятливій соціокультурній ситуації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абызов Ю. Русское печатное слово в Латвии 1917–1944 гг.: Биобиблиогр. справочник: В 4 ч. – Stanford, 1990–1991. – (Stanford Slavic studies; Vol.3).
2. Ч.1: А-Г. – 1990. – 424 с.
3. Ч.2: Д-Л. – 1990. – 418 с.
4. Ч.3: М-Ри. – 1991. – 434 с.
5. Ч.4: Ро-Я. – 1991. – 437 с.
6. Аверченко А. Записки Простодушного. – Москва: издание Н. С. Шуленина, 1922. – 117 с.
7. Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918 – 1996) / В.В. Агеносов. – М.: Терра; Спорт, 1998. – 543 с.
8. Адамович Г. Одиночество и свобода: [Текст] / Г. Адамович. – Нью-Йорк : Изд-во имени Чехова, 1955. – 317 с.
9. Адамович Г.В. Собрание сочинений. Литературные заметки [Текст] / Г.В. Адамович. –
Кн. 1. «Последние новости» 1928 – 1931. – СПб. : Алетейя, 2002. – 785 с.
10. Адамович Г.В. Собрание сочинений. Литературные беседы [Текст] / Г.В. Адамович. – Кн. 2. «Звено» 1926 – 1928. – СПб. : Алетейя, 1998. – 507 с.
11. Адамович М. Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе / М. Адамович // Новый мир. – №7. – 2001. – С. 165-174.
12. Азаров Ю.А. Русская литературная эмиграция в США 1920 – 1930-х гг. : (по материалам периодических изданий) / Ю.А. Азаров // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. – 2000. – № 3. – С. 83-97.
13. Азаров Ю.А. Литературные центры первой русской эмиграции: история, развитие и взаимодействие : автореф. дис. доктора филол. наук: спец. 10.01.01– Русская литература / Юрий Алексеевич Азаров. – М.; 2006. –

32 с.

14. Аинс Ф. Реконструкция утопии [Текст] / Ф. Аинс. – М. : ИМЛИ РАН, 1999. – 207 с.

15. Алданов М. Ульмская ночь. Философия случая / М. Алданов. – Нью-Йорк : Изд-во имени Чехова, 1953. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/a/aldanow_m_a/text_0100.shtml.

16. Алданов М.А. Заговор. Предисловие [Электронный ресурс] / М.А. Алданов // Собр. соч.: в шести томах. –

Том 2. – М.: Издательство «Пресса», 1993. Режим доступа к публикации: http://az.lib.ru/a/aldanow_m_a/text_0030.shtml.

17. Александров Н.Д. Роман А.И. Эртеля «Гарденины», его место в творчестве писателя и развитии русской романистики конца XIX века: автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. филол. наук. : спец. : 10.01.01. «Русская литература» / Н.Д. Александров. – М., 1990. – 24 с.

18. Алексеев А.Д. Литература русского зарубежья: Книги 1917 – 1940. Материалы к библиографии : [Текст] / А.Д. Алексеев / Отв. ред. К.Д. Муратова. – СПб.: Наука, 1993. – 202 с.

19. Амфитеатров А. Душа армии / А. Амфитеатров // Возрождение (Париж). – 1928. – № 99. – 21 февраля.

20. Амфитеатров-Кадышев В. О романе П.Н. Краснова «За чертополохом» / В. Амфитеатров-Кадышев // Руль (Берлин). – 1922. – №453. – 14 мая.

21. Андреев В. История одного путешествия / В. Андреев // Русский Берлин / Сост., предисл. и персоналии В.В. Сорокиной. – С.: Издательство Московского университета, 2003. – С. 54 – 60.

22. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) / Л.Г. Андреев и др. // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 292–333.

23. Андреева-Бальмонт Е. Воспоминания [Текст] / Е. Андреева-

Бальмонт [Подг. текста, предисл. Л.Ю. Шульман, примеч. А.Л. Паниной и Л.Ю. Шульман]. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1997. – 560 с.

24. Андрущенко Е.А. Мережковский о «бессознательных пророчествах русской литературы» / Е.А. Андрущенко // Филологический анализ. Теория, методика, практика. Межрегиональный сборник научных статей [Разр. проекта и сост. Я. Голобородько и А. Высоцкого]. – Киев – Херсон: Киев. ун-т им. Т.Шевченко, Херсон. гос. пед. ин-т Н.К.Крупской. – 1994. – Вып. 5. – с. 110-115.

25. Андрущенко Е.А. Павел 1 глазами Мережковского и Ходасевича / Е.А. Андрущенко // *Folia Literaria Rossica* (Лодзь). – 1999. – № 1. – С. 71 – 89.

26. Андрущенко Е.А. «Смущающее совесть убийство...» (Мережковский о трагедии русских самодержцев) / Е.А. Андрущенко // Исследования по словесности в вузе нефилологического профиля. Сборник статей. – Харьков: Университет внутренних дел, 1996. – Вып. 1. – С. 18-22.

27. Андрущенко Е.А. Письмо в бутылке. Драмы «Павел 1» и «Будет радость» в творческом мире Д.С.Мережковского / Е.А. Андрущенко // Вопросы литературы (Москва). – 2000. – Май – Июнь. – С. 211 – 236.

28. Андрущенко Е.А. «Безнадежный плач о Боге...» / Е.А. Андрущенко // Д.С. Мережковский. Драматургия. – Томск: Водолей, 2000. – С. 3 – 63.

29. Андрущенко Е.А. Одинокий странник: Трилогия Дмитрия Мережковского / Е.А. Андрущенко // Мережковский Д. Иисус Неизвестный [Подг. текста, предисл. и прим. Е.А. Андрущенко]. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 728 – 737. («Антология мысли»).

30. Андрущенко Е.А. Пророческая книга / Е.А. Андрущенко // Мережковский Д. Тайна Запада. Атлантида – Европа. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 5 – 14. («Антология мудрости»).

31. Андрущенко Е.А. «Властелин чужого»: Текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского: монография / Е.А. Андрущенко. – М.:

Водолей, 2012. – 248 с.

32. Ануфриев А.Е. Утопия и антиутопия в русской прозе первой трети XX в. : Эволюция, поэтика: дисс. на соискание ученой степ. доктора филол. наук. : спец. 10.01.01. «Русская литература» / Анатолий Евдокимович Ануфриев. – М., 2002. – 381 с.

33. «А пришлось в разлуке жить года...»: Российское зарубежье в Финляндии между двумя войнами: Материалы к библиогр., 1987–2002 гг. / С.-Петербург. информ.-культур. центр «Рус. эмиграция»; Сост. Бекжанова Н.В. и др. – СПб.: Сударыня, 2003. – 290 с.

34. Аранс Д. Библиография русских книг, изданных за пределами СССР, 1980-1989 / Д. Аранс. – Washington: Russica, 1990. – 257 с.

35. Ашин Г.К. «Массовая культура» и «массовое общество» / Г.К. Ашин // Философские науки. – 1971. – № 6. – С. 28–36.

36. Бабичева Ю. Автобиографическая трилогия Гайто Газданова, или история загадочной болезни [Электронный ресурс] / Ю. Бабичева. Режим доступа к статье: http://www.darial-online.ru/2003_3/babich.shtml.

37. Базанов П.Н. Книга русского зарубежья: Из истории книжной культуры XX века: Учебное пособие [Текст] / П.Н. Базанов, И.А. Шомракова. – СПб.: Петербургский институт печати, 2001. – 113 с.

38. Баран Г. Утопія і антиутопія як жанри / Г. Баран // Слово і час. Журнал інституту літератури ім Т.Г. Шевченка (Київ). – 1997. – № 7. – С. 47-51.

39. Басинский П. Русская литература конца XIX – начала XX века и первой эмиграции / Басинский П., Федякин С. – М. : Академия, 1998. – 528 с.

40. Бацарелли Э. Заметки о романе Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / Э. Бацарелли // Д.С. Мережковский. Мысль и слово : Научное издание [Редкол. В.А. Келдыш и др.]. – М. : Наследие, 1999. – С. 51 – 55.

41. Бахрах А. По памяти, по записям: Литературные портреты / А.

Бахрах. – Париж: La Presse Libre, 1980. – 206 с.

42. Басинский П.В. Русская литература конца XIX – начала XX века и первой эмиграции : пособие для учителя / П.В. Басинский, С.Р. Федякин. – 2-е изд., испр. – М. : Академия, 2000. – 522 с.

43. Баталов Э.Я. В мире утопии [Текст] / Э.Я. Баталов. – М.: Политиздат, 1989. – 255 с.

44. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М. : Наука, 1986. – 543 с.

45. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Наука, 1979. – 445 с.

46. Безчотнікова С.В. Метаутопічне художнє ціле: проблеми генезису і прагматики / С.В. Безчотнікова // Актуальні проблеми слов'янської філології : Міжвуз. зб. наук. ст. – К. – Ніжин: ТОВ «Видавництво Аспект-Поліграф», 2006. – Вип. XI : Лінгвістика і літературознавство. Ч. 2. – С. 499-505.

47. Безчотнікова С.В. Аксиологічні моделі в структурі художнього світу літературних антиутопій та метаутопій / С.В. Безчотнікова // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». Вип. 86. – Черкаси, 2006. – С. 5-15.

48. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы / Александр Иванович Белецкий. [Сост. сб., библи., прим. и указ. имен А.А. Гозенпуда]. – М.: Просвещение, 1964. – 478 с.

49. Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9-ти тт. –

Т. 4. Статьи, рецензии и заметки, март 1841 – март 1842 / Ред. С.И. Машинский. Подг. текста В.Э. Богграда. Статья Ю.В. Манна. Примеч. А.Л. Осповата и Л.С. Пустильник. – М. : Художественная литература, 1979. – 654 с.

50. Т. 7. Статьи, рецензии и заметки, декабрь 1843 – август 1845 / Ред. Г.А. Соловьев. / Подгот. текста В.Э. Богграда : Статья и примеч. Ю.С. Сорокина. – М. : Художественная литература, 1981. – 799 с.

51. [Б.а.]. Беллетристика // Краткая литературная энциклопедия. Т. 1.

Аарне – Гаврилов. / Гл. ред. А.А. Сурков. – М. : Гос. изд-во «Советская энциклопедия», 1962. – С. 513.

52. Белозерская-Булгакова Л.Е. О, мед воспоминаний / Е. Белозерская-Булгакова. – Анн-Арбор (Мичиган, США): Ардис, 1979. – 133 с.

53. Белошевская Л. Пражский «Скит»: Попытка реконструкции / Белошевская Л. // *Rossica* : Науч. исслед. по русистике, украинистике, белорусистике. – 1996. – № 1. – С.61–71.

54. Белошевская Л. «Скит» и русская литературная Прага / Л. Белошевская // *Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами...* – Praha : Nap. knihovna CR, 1995. – С.214–220.

55. Берберова Н. Курсив мой: Автобиография / Нина Берберова. – 3-е изд. [Вступ. ст. Е.В. Витковского; Коммент. В.П. Кочетова, Г.И. Мосешвили]. – М.: АО «Согласие», 1999. – 734 с.

56. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 298 с.

57. Бердяев Н.А. Русская идея / Н.А. Бердяев // *О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья.* М. : Наука, 1990. – С. 43 – 272.

58. Березин В. Беллетристика [Текст] : [О прозе Г. Газданова] / В. Березин // *Октябрь.* – 2001. – № 4. – С. 186-189

59. Беседы о русской зарубежной литературе. – Париж : Посев, 1967. – 46 с.

60. Бесчётникова С.В. Утопическая парадигма художественного мышления переходной культурной эпохи (на материале русской прозы рубежа XX-XXI вв.): Монография / С.В. Бесчётникова. – Донецк : Лебедь, 2007. – 500 с.

61. Библиография. Библиографические источники [русское зарубежье] // *Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках:*

Аннотированный указатель книжных, журнальных и газетных публикаций, изданных за рубежом в 1917-1991 гг.: В 4 т. –

Т.1 / ГПИБ России; Научн. ред. А.Г. Тартаковский, Т. Эммонс, О.В. Будницкий. – М.: РОССПЭН. – 2003. – С. 649-666.

62. Библиография русской зарубежной литературы : 1918–1968: В 2 т. = Bibliography of Russian emigre literature, 1918-1968 : 2 vol. / Сост. Л. А. Фостер. – Boston (Mass): Hall & CO, 1970.

Т.1 : А-К. – LVII, 681 с.

63. Т.2 : Л-Я. – 682-1374 с.

64. Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников, 1900–1937. – М.: Лантерна–Вита, 1994. – 623 с. – (Studia bibliographica; Т.1).

65. Бондарев Е.А. Религиозная мысль русского зарубежья об исторических судьбах России / Е.А. Бондарев // Вопросы истории. – 2001. – № 9. – С. 53-64.

66. Бонч-Бруевич В. Предисловие / В. Бонч-Бруевич. Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола [Materiaux pour servir a l'histoire des sectes russes]: в 5 вып. –

Вып. 1. Баптисты. Бегуны. Духоборцы. Л. Толстой о скопчестве. Павловцы. Поморцы. Старообрядцы. Скопцы. Штундисты [под ред. Бонч-Бруевича В.]. – СПб. : Тип. Б. М. Вольфа, 1908. – XII, 314 с.

67. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов / Ю. Борев. – М. : ООО «Издательство Астрель», 2003. – 575 [1] с.

68. Бочарова З.С. Судьбы российской эмиграции, 1917 – 1930-е годы / З.С. Бочарова. – Уфа, 1998. – 122 с.

69. Брешко-Брешковский Н.Н. Когда рушатся троны.. [Текст] / Н.Н. Брешко-Брешковский / Сост. и вступ. ст. М.Д. Филина. – М. : НПК «Интелвак», 2000. – 720 с.

70. Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе

русского зарубежья (первая половина XX века) : И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин: автореф. дис. на соискание ученой степени докт. филол. наук : спец. : 10.01.01 «Русская литература» / Л.И. Бронская. – Ставрополь, 2001. – 20 [1] с.

71. Бронская Л.М. Автобиографическая проза русского зарубежья как художественная автобиография нового типа / Л.М. Бронская (4.10.2006). [Электронный ресурс]. Режим доступа к статье: <http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=516>.

72. Бугрова О. Владимир Сорокин: «Для писателя Россия – это Эльдorado» [Электронный ресурс] / О. Бугрова // ВЛДМР СРКН. Официальный сайт Владимира Сорокина. Режим доступа к публикации: <http://srkn.ru/interview/vladimir-sorokin-dlya-pisatelya-rossiya-eto-eldorado.html>.

73. Булгаков М.А. Роковые яйца / М.А. Булгаков // Проза. Пьесы. Письма. Образ писателя. – М. : Педагогика, 1991. – С. 95–145.

74. Булгаков М.А. Белая гвардия [Текст] / М.А. Булгаков / Подг. текста В.В. Петелина. – М.: Современник, 1991. – 686 с.

75. Булгаков М.А. Похождения Чичикова. Повести, рассказы, фельетоны, очерки. 1919 – 1924 / Сост., предисл. В.В. Петелина. – М. : Современник, 1991. – 591 с.

76. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева [Текст] / И.А. Бунин. Собр. соч. : В 4 т. –

Т. 3. Рассказы и повести. / Под общ. ред. Н.М. Любимова. – М. : Правда, 1988. – 265 – 536.

77. Бунин И. Окаянные дни; Воспоминания; Статьи / Иван Бунин [Сост., пред. и комм. А.К. Бабореко]. – М.: Советский писатель, 1990. – 416 с.

78. Бунин И. Лишь слову жизнь дана / Иван Бунин [Сост., вступ. ст. и прим. О.Н. Михайлова]. – М.: Советская Россия, 1990. – 368 с. – (Русские дневники).

79. Бунин И. А.: Pro et contra [Сост. Б.В. Аверина, Д. Риникера, К.В. Степанова, коммент. Б.В. Аверина, М.Н. Виролайнен, Д. Риникера, библиогр. Т.М. Двинятиной, А.Я. Лapidус]. – СПб.: РХГИ, 2001. – 1016 с. – (Русский путь).

80. Бунин И.А. и русская литература XX века: По материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А. Бунина. 23-24 октября 1995 г. / Институт мировой литературы РАН. – М.: Наследие, 1995. – 316 с.

81. Бурлацкий Ф. Интеллектуализм, интеллигентность и «массовая культура» / Ф. Бурлацкий // Иностранная литература. – 1972. – №10. – С.221–224.

82. Буслакова Т.П. Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учеб. пособие / Т.П. Буслакова. – 2 изд. – М. : Высшая школа, 2005. – 365 с.

83. Быстрова О.В. Русская литературная антиутопия 20-х годов XX века : проблема жанра: автореф. дисс. канд. филол. наук. / О.В. Быстрова. – М. : Моск. пед. ун-т., 1996. – 18 с.

84. Варшавский В. Незамеченное поколение [Текст] / В. Варшавский. – Нью-Йорк: Изд. имени Чехова, 1956; – репринт: М.: ИНЭКС, 1992. – 384 с.

85. Вебер Е. О «Новых русских людях» и о «человеке 30-х годов» / Е. Вебер // Числа (Париж). – 1933. – Кн. 7–8. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.emigrantika.ru/bib/376-rom>.

86. Великое русское слово: Из наследия рус. эмиграции [Сост. и авт. вступ. ст. М.Д. Филин; коммент. и общ. ред. В.А. Кожевникова]. – М.: Русский миръ, 2000. – 367 с. – (Зарубежная Россия и «Слово о полку Игореве»).

87. Вершинин Л. Не прячь лицо в ладони / Л. Вершинин. – М.: Радуга, 2002. – 359 с., ил. – (Сквозь призму времени).

88. Вершинина Н.Л. Русская беллетристика 1830-х – 1840-х годов (Проблема жанра и стиля) : монография / Н.Л. Вершинина. – Псков : ПГПИ им. С.М. Кирова, 1997. – 150 с.

89. Вершинина Н.Л. Проблемы беллетристики как вида литературы в литературоведении 1920–1930-х годов / Н.Л. Вершинина // Литературоведение на пороге XXI века: Материалы конференции. – М.: Рандеву – АМ, 1998. – С. 223–229.

90. Виролайнен М.Н. Культурный герой нового времени / М.Н. Виролайнен // Легенды и мифы о Пушкине : Сб. статей под ред. к.ф.н. М.Н. Виролайнен / Институт русской литературы Пушкинский Дом РАН. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. – С. 342–354

91. Виттенберг Б. Путешествия в мир утопий (Обзор книг по литературной утопии) [Электронный ресурс] / Борис Виттенберг // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 93. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/93/vi33.html>.

92. Вишняк М. Годы эмиграции: 1919–1969. Париж–Нью-Йорк (Воспоминания) / М. Вишняк. – Stanford: Hoover Institution Press, 1970. – 279 с.

93. Вишняк М. «Современные записки»: Воспоминания редактора [Текст] / М. Вишняк. – 2-е изд. [Предисл., подгот. текста Л. Аллена]. – СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1994. – 234 с.

94. Взгляд сквозь столетия. Русская фантастика XVIII и первой половины XIX в. / Ред. и послесл. В. Гуминского. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 336 с. (Серия: Фантастика. Приключения. Путешествия).

95. Волович И.Г. Историческая проза Ю. Тынянова / И.Г. Волович // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1989. – Т. 48. – № 6. – С. 517–527

96. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах / А.Н. Воробьева. – Самара : Изд-во Самарского научн. центра РАН, 2006. – 268 с.

97. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф. диссерт. на соискание уч. степ. доктора наук : спец. : 10.01.01 «Русская литература» / А.Н. Воробьева. – Саратов, 2009. – 32 с.

98. В поисках истины: Пути и судьбы второй эмиграции: Сборник статей и документов. – М. : Изд-во РГГУ, 1997. – 376 с.

99. Вулис А.З. В мире приключений. Поэтика жанра / А.З. Вулис. – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с.

100. Вульф В. Матильда Ксешинская. Императорская балерина [Электронный ресурс] / В. Вульф. Режим доступа: <http://v-vulf.ru/officiel/officiel-42-3.htm>.

101. Гальцева Р.А. Очерки русской утопической мысли XX века / Р.А. Гальцева. – М. : Наука, 1991. – 208 с.

102. Гальцева Р. Помеха – человек (Опыт века в зеркале антиутопий) / Р. Гальцева, И. Роднянская // Новый мир. – 1988. – № 12. – С. 217–230.

103. Гаспаров М.Л. Столетие как мера, или Классика на фоне современности / М.Л. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 2003 – № 4 (62). – С. 12-16.

104. Геллер Л. Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской фантастике / Л. Геллер. – London: Overicans Publications Interchange Ltd, 1985. – 448 с.

105. Геллер Л. Утопия в России [Текст] / Леонид Геллер, Мишель Никё [Пер. И.В. Булатовский]. [Электронный ресурс] – СПб. : Гиперион, 2003. – 312 с. (Серия: Utopia humana). Режим доступа: <http://www.rulit.net/books/utopiya-v-rossii-read-185480-1.html>.

106. Геллер М.Я. Утопия у власти / М.Я. Геллер, А.М. Некрич. – М. : МИК, 2000. – 856 стр.

107. Генис А. Фотография души. В окрестностях филологического романа: [электронный ресурс] / А. Генис // Звезда. – 2000. – №9. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/9/genis.html>.

108. Гинзбург Л.Я. О документальной литературе и принципах построения характера / Л.Я. Гинзбург // Вопросы литературы. – 1970 – № 7. – С. 62–91.

109. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л.:

Советский писатель, 1971. – 464 с.

110. Гиппиус З. Дмитрий Мережковский / Зинаида Гиппиус. Живые лица : в 2-х ч. [Сост., предисл., ком. Е. Курчатова.]. – Ч. 2. – Тбилиси: Мерани, 1991. – С. 164 – 351.

111. Глушаков П.С. Между утопией и историей: историко-фантастический жанр в литературе Русского Зарубежья / П.С. Глушаков // Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX – XX веков: кол. монография / Отв. ред. Н.В. Ковтун. – М.: Красноярск, 2011. – С. 120 – 135.

112. Глэд Д. Беседы в изгнании : Русское литературное зарубежье / Д. Глэд. – М.: Кн. палата, 1991. – 320 с.

113. Гоголь Н.В. Мертвые души: Поэма / Н.В. Гоголь. – М.: Художественная литература, 1985. – 368 с. («Классики и современники. Русская классическая литература»).

114. Гоголь Н.В. Миргород / Н.В. Гоголь. Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород – М.: Художественная литература, 1982. – 431 с. («Классики и современники. Русская классическая литература»).

115. Голлербах Э. В.В. Розанов: жизнь и творчество / Э. Голлербах. – Paris : Умса-Press, 1976. – 110 с.

116. Гребенщиков Г.Д. Чураевы [Текст]. –

Т.1. Братья. – Churaevka, Southbury, Conn. U.S.A., 1925. – 229 с.

117. Т.2. Спуск в долину. Churaevka, Southbury, Conn. U.S.A., 1925. – 197 с.

118. Т.3. Веления Земли. – Churaevka, Southbury, Conn. U.S.A., 1926. – 170 с.

119. Т.4. Трубный глас. – Churaevka, Southbury, Conn. U.S.A., 1927. – 123 с.

120. Т.5. Сто племен с единым. – Churaevka, Southbury, Conn. U.S.A., 1933. – 197 с.

121. Т.6. Океан багряный. – Churaevka, Southbury, Conn. U.S.A., 1936.

– 196 с.

122. Т.7. Лобзание Змия. – Churaevka, Southbury, Conn. U.S.A., 1952. – 189 с.

123. Грекова Л.В. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и русская беллетристика 1830-х – 1850-х годов : Аспекты рецепции : дис. на соискание ученой степ. канд. филол. наук : спец. : 10.01.01. «Русская литература» / Л.В. Грекова. – Псков, 2000. – 194 с.

124. Гудзий Н.К. Роман Л.Н. Толстого «Воскресение» / Н.К. Гудзий, Е.А. Маймин // Толстой Л.Н. Воскресение / АН СССР; Изд. подгот. Н.К. Гудзий, Е.А. Маймин. – М.: Наука, 1964. – С. 483-545.

125. Гудков Л. Массовая литература как проблема. Для кого? / Л. Гудков // Новое литературное обозрение. – № 22. – 1996. – С. 78–100.

126. Гурвич И.А. Русская классика XIX века как литературное явление: Учебное пособие [Текст] / И.А. Гурвич. – М. : Изд-во Рос. открытого ун-та, 1991. – 103 с.

127. Гурвич И.А. Русская беллетристика : эволюция, поэтика, функции / И.А. Гурвич // Вопросы литературы. – 1990. – № 5(май). – С. 113 – 142.

128. Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе XIX века : Учебное пособие [Текст] / И.А. Гурвич. – М. : Изд-во Росс. откр. ун-та, 1991. – 90 с.

129. Гусев В.А. Литература в ситуации переходности: Монография / В.А. Гусев. – Д. : Изд-во ДНУ, 2007. – 267 с.

130. Гусев В.А. Литературный текст, его автор и читатель в современном социокультурном контексте / В. Гусев // Література в контексті культури. Зб. наук. праць [В.А. Гусев (відп. ред.) і інш.]. – Вып.11. – Д.: Вид-во ДНУ, 2003 – С.129–135.

131. Гусев В.А. Особенности соотношения беллетристики с экспериментальной и массовой литературой / В.А. Гусев // Література в контексті культури. Зб. наук. праць [В.А. Гусев (відп. ред.) і інш.]. – Вып. 26. – Д.: Вид-во ДНУ, 2015. – С.69 – 82.

132. Гюнтер Х. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» Платонова / Г. Гюнтер // Утопия и утопическое мышление : антология зарубежной литературы / Сост. В.А. Чаликова. – М. : Прогресс, 1991. – С. 252-276.

133. Гюнтер Х. Революция – утопия – апокалипсис. Социальные аспекты утопического сознания / Х. Гюнтер // Международный журнал исследований культуры. Электронный журнал: www.culturalresearch.ru. – 2012. – Вып. 4(9). – С. 10 – 14.

134. Даниэлян Э.С. Литература русского Зарубежья (1920 – 1940) / Э.С. Даниэлян. – Ереван: Лингва, 2005 – 639 с.

135. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс [пер. с англ. А.В. Рябушина, М.В. Уваровой]. – М. : Изд-во «Стройиздат», 1985. – 135 с.

136. Дереш Л. Человек в мягкой обложке / Л. Дереш // Корреспондент – 2008. – №18(307). – 17 мая. – С. 16.

137. Дереш, Л. Львів сам по собі доволі мертвотний : [Электронный ресурс] / Л. Дереш. – Режим доступа: <http://pda.zaxidnet.pl/article/7588/>.

138. Дереш Л. Трохи пітьми, або на краю світу / Л. Дереш. – Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2007. – 288 с.

139. Дмитренко С. Беллетристика породила классику [Текст] : к проблеме интерпретации литературных произведений / С. Дмитренко // Вопросы литературы. – 2002. – № 5. – С. 75-102.

140. Додеро Коста М.-Л. О книге Мережковского «Данте» / М.-Л. Додеро Коста // Д.С. Мережковский. Мысль и слово: Научное издание [Редкол. В.А. Келдыш и др.]. – М.: Наследие, 1999. – С. 82 – 88.

141. Доронченков А.И. Эмиграция «первой волны» о национальных проблемах и судьбе России. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – 216 с.

142. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы [Текст] / Ф.М. Достоевский. Собр. соч.: В 15 тт. –

Т.9. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1991. – 597 с.

143. Дубин Б.В. Культурная динамика и массовая культура сегодня /

Б.В. Дубин // Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 155–162.

144. Дубин Б. Литературная культура сегодня / Б. Дубин // Знамя. – №12. – 2002. – С. 176–183.

145. Дубин Б. Идея «классики» и ее социальные функции / Б. Дубин, Н. Зоркая // Классика, после и рядом : Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 9–42.

146. Дубин Б.В. Слово – письмо – литература : Очерки по социологии современной культуры / Б.В. Дубин. – М.: НЛЮ, 2001. – 416 с.

147. Дуденков В.Н. Философия космизма в России рубежа XIX-XX веков [Текст] / В.Н. Дуденков. – 2-е изд., перераб. и доп. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. гос. технол. ин-та (техн. ун-та), 1998. – 278 с.

148. Егоров Б.Ф. Российские утопии. Исторический путеводитель [Текст] / Б.Ф. Егоров. – СПб. : Искусство – СПб., 2007. – 416 с.

149. Жадан С. Український міدل-клас / Ю. Андрухович, Л. Дереш, С. Жадан // Трициліндровий двигун любові. – Харків : Фоліо, 2008. – С. 175–217.

150. Жолковский А.К. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и др.). Влюбленные нарциссы о времени и о себе / А.К. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. – М. : Наука – Восточная литература. 1994. – С. 54 – 68.

151. Закаблукова Т.Н. Семейная хроника в контексте сибирского романа (Г.Д. Гребенщиков «Чураевы», В.Я. Шишков «Угрюм-река») [Текст] / Т.Н. Закаблукова // Художественный текст: варианты интерпретации / Бийск. пед. гос. ун-т им. В.М. Шукшина; ред. В.А. Акимов. – Бийск : БПГУ, 2007. – Ч. 1 . – С. 29 – 36.

152. Закаблукова Т.Н. Семейная хроника как сюжетно-типологическая основа романов «Чураевы» Г.Д. Гребенщикова и «Угрюм-река» В.Я.

Шишкова [Текст] : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. филол. наук: спец. : 10.01.01. «Русская литература» / Т.Н. Закаблукова. – Красноярск, 2008. – 24 с.

153. Захаров А.В. Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ / А.В. Захаров // Вопросы литературы. – 2003. – № 9. – С. 3–16.

154. Загиддулина М. Ремейк, или Экспансия классики / М. Загиддулина // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69. – С. 213–222.

155. Зайцева М.С. Художественная концепция личности в историческом повествовании П. Краснова «От Двуглавого Орла к красному знамени» в контексте отечественного романа XX века / М.С. Зайцева : автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук: спец. : 10.01.01 «Русская литература». – Краснодар, 2010. – 23 с.

156. Замятин Е. Генеалогическое древо Уэллса [Текст] / Е.Замятин Лица. – В.; N. Y., 1967. – С. 139-146.

157. Затонский Д. А был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом? (Опыт «постмодернистской» интерпретации «Гаргантюа и Пантагрюэля») / Д. Затонский // Вопросы литературы (М.). – 2000. – № 5. – С. 208-234.

158. Зверев А.М. Что такое «массовая литература»? / А. Зверев // Лики массовой культуры США. – М. : Наука, 1991. – С. 3–36.

159. Зернов Н.М. Русские писатели эмиграции = Russian emigre authors: Биогр. сведения и библиогр. их книг по богословию, религ. философии, церк. истории и правосл. культуре, 1921–1972 / Н.М. Зернов. – Boston (Mass): Hall & Co, 1973. – XL. – 182 с.

160. Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце [Текст] / Л. Иванова. [Подг. текста и комм. Джона Мальмстада]. –2-е изд. – М.: РИК «Культура»; Феникс, 1992. – 431 с.

161. Иванова Н. По законам беллетристики / Н. Иванова // Литературное обозрение. – 1987. – №5. – С. 75-78.

162. Иваск Ю. Юрий Терапиано / Ю. Иваск / Юрий Константинович Терапиано. Встречи: 1926 – 1971 [Вст. ст., сост., подг. текста, ком., указатели Т.Г. Юрченко]. – М.: Intrada, 2002. – С. 292 – 295.

163. Изучение литературы русской эмиграции за рубежом (1920–1990-е) : Аннот. библиогр. : (Монографии, сб. ст., библиогр. и справ. издания) / Отв. ред. Белова Т.Н. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 96 с.

164. Ильев С.П. Эволюция мифа о Петербурге в романах Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург») / С.П. Ильев // Д.С. Мережковский. Мысль и слово : Научное издание [Редкол. В.А. Келдыш и др.]. – М.: Наследие, 1999. – С. 56 – 71.

165. Ильин И. Мережковский-художник / И. Ильин // Д.С. Мережковский: Pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 374 –388.

166. Исаков С.Г. Русские общественные и культурные деятели в Эстонии : Материалы к биогр. словарю.– Тарту, 1994. – Т.1 : (До 1940 г.). – 114 с.

167. Ипполитов С.С. Три столицы изгнания: Константинополь, Берлин, Париж. Центры зарубежной России 1920-х – 1930-х гг. / С.С. Ипполитов, В.М. Недбаевский, Ю.И. Руденцова. – М. : СПАС, 1999. – 208 с. (Русские без отечества).

168. История России XIX – начала XX в. Русская эмиграция первой волны (1917-1940) : Указатель справочных и библиографических пособий / Сост. В.В. Ведерников. – Волгоград : Издательство ВолГУ, 2002. – 136 С.

169. Итин В. Открытие Риэля (Страна Гонгури) [Текст] / В. Итин // Советская фантастика 20 – 40-х годов : Сб. / Сост., вступ. ст. и коммент. Д. Зиберова; Ил. А. Яцкевича. [Электронный ресурс]. – М. : Правда, 1987. – 574 с. (Б-ка фантаст.: В 24 т.; Т. 6). Режим доступа: http://librebook.ru/strana_gonguri_1.

170. Кавелти Дж. Изучение литературных формул / Дж. Кавелти //

Новое литературное обозрение. – 1996.– №22. – С. 33–64.

171. Калох-Вид Н. Апокалиптические мотивы в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» / Н. Калох-Вид // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2014. - № 2. – С. 45 – 53.

172. Кантор В.К. О сошедшем с ума разуме. К пониманию контр утопии Е.И. Замятина «Мы» / В.К. Кантор // Международный журнал исследований культуры. Электронный журнал: www.culturalresearch.ru. – 2012. – Вып. 4(9). – С. 15 – 34.

173. Карцева Е. Идеино-эстетические основы буржуазной «массовой культуры» / Е. Карцева. – М. : Знание, 1976. – 112 с.

174. Катаев В.Б. Игра в осколки : Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В.Б. Катаев. – М. : Изд-во Моск. Ун-та, 2002. – 252 с.

175. Кеба А.В. Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи / А.В. Кеба. – Каменец-Подольский: Абетка-нова, 2001. – 320 с.

176. Кленова Ю.В. Специфика отечественной беллетристики первой трети XX века / Ю.В. Кленова // Молодой ученый. – 2015. – №9. – С. 1361-1364.

177. Кичигин В.П. Русская литературная эмиграция, 1917–1990 : Учеб.-справ. пособие / В.П. Кичигин. – 2-е изд., испр. и доп. – Белгород, 1999.– 288 с.

178. Климаков Ю.В. Человек тысячи и одного таланта. Писатель, журналист и книгоиздатель А.С. Суворин / Ю.В. Климаков // Библиография. – 1995. – № 5. – С. 66 – 75.

179. Книга русского зарубежья в собрании Российской государственной библиотеки, 1918– 1991 : Библиогр. указ. : В 3 ч. / Науч. ред. Харламов В.И.; Сост. Акимова Е.А. и др. – СПб. : РХГИ; М. : Пашков дом, 1997–2001. – (Кн. мир России; Вып.4).

Ч.1: А-К. – СПб.: РХГИ, 1997. – 624 с.

180. Ч.2: Л-Т. – М.: Пашков дом, 2001. – 742 с.
181. Ч.3: У-Я. Вспомогательные указатели. – 2002. – 527 с.
182. Ковалевский П.Е. Зарубежная Россия: История и культурно-просветительная работа русского зарубежья за полвека: 1920–1970: В 2 вып. – Париж : Librairie des Cinq Continents, 1971–1973. – (Collection Etudes Russes; Vol.5). – Вып.1. – 1971. – 348 с.
183. Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века : Монография / Н.В. Ковтун. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2005. – 536 с.
184. Ковтун Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии: монография / Н.В. Ковтун. – 2 изд., стер. – М.: Флинта, 2014. – 434 с.
185. Кожин В.В. Семейная хроника Аксакова / В.В. Кожин // Литература в школе. – 1995. – № 1. – С. 19 – 24.
186. Козаровицкая З.Н. Историческая беллетристика Н.А. Полевого : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. : 10.01.01 «Русская литература» / З.Н. Козаровицкая. – Харьков, 1992. – 16 с.
187. Козлитин В.Д. Русская и украинская эмиграция в Югославии (1919 – 1945 гг.) / В.Д. Козлитин. – Харьков : Изд-во Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды «РА», 1996. – 472 с.
188. Козлова Н.Н. Композиционные особенности мемуарного очерка писателей-эмигрантов первой волны / Н.Н. Козлова // Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы Второй Международной научной конференции (Москва, 16 – 17 ноября 2006 г.). – М.: Издательство Московского университета, 2006. – С. 198 – 202.
189. Кондаков И.В. Элитарная культура / И.В. Кондаков // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. / И.В. Кондаков. – СПб. : Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447 с.
190. Кормилов С.И. О соотношении «литературных рядов» / С.И. Кормилов // Известия АН. Серия литературы и языка. – 2001. – № 4. – Т. 60.

– С. 3 – 11.

191. Королев А. Голова Гоголя / А. Королев // Знамя. – 1992. – №7. – С.3-75.

192. Коростелев О.А. «Россия без свободы для меня невозможна...» (Статьи Мережковского эмигрантского периода) / О.А. Коростелев // Д.С. Мережковский. Царство Антихриста : Статьи периода эмиграции / Сост., ком. О.А. Коростелева и А.Н. Николукина; послесл. О.А. Коростелева. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 560 – 582.

193. Коростелев О.А. Гребенщиков / О.А. Коростелев // Русские писатели 20 века. Биографический словарь. / Гл. ред. и сост. П.А. Николаев. – М. : Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», изд-во «Рандеву», 2000. – С. 210 – 211.

194. Кортасар Х. Игра в классики / Х. Кортасар [пер. с исп. Л. Синявской]. – М. : Художественная литература, 1986. – 574 с.

195. Костиков В. Не будем проклинать изгнание... Пути и судьбы русской эмиграции [Текст] / В. Костиков. – М. : Вагриус, 2004. – 462 с.

196. Костюхина М.С. Русская детская этнографическая беллетристика [Текст] : [Из истории жанра конца 19 – начала 20 вв.] / М.С. Костюхина // Русская литература. – 2001. – №2. – С. 63-71.

197. Кошелев В. Время Аксаковых / В. Кошелев // Литература в школе. – 1993. – № 4. – С. 5 – 10.

198. Краснов П. От Двуглавого Орла к красному знамени [Текст] / Петр Краснов. – Екатеринбург, 1995. – Т. 1 – 3 [1760 с.]

198. Краснов П. От Двуглавого Орла к красному знамени: В 2 кн. / Петр Краснов. – Кн. 1. – М.: Айрис-пресс, 2005. – 592 с. (Серия «Белая Россия»).

200. Краснов П.Н. Сочинения: В 2 кн. / П.Н. Краснов. – Кн. 1. За чертополохом [Текст]. – М.: НПК «Интелвак», 2004. – 608 с. (Серия «Литература русской эмиграции»).

201. Кривулин В. Покушение на стеллерову корову / В. Кривулин //

Новое литературное обозрение. – 2000. – № 43. – С. 266–270.

202. Крижовецкая О.М. Нарратология современной беллетристики : на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. : 10.01.08 «Теория литературы» / О.М. Крижовецкая. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2008. – 156 с.

203. Критика русского зарубежья. В 2-х тт. / Сост., прим., преамбулы О. Коростелева, Н. Мельникова. – М. : Олимп, 2002. –

Т. 1 – 471 с.

204. Т. 2 – 462 с.

205. Крымов В.П. Сидорово ученье. Том первый трилогии [Текст] / В.П. Крымов. – Берлин : Петрополис, [1933]. – 316 с.

206. Крымов В.П. Хорошо жили в Петербурге. Том второй трилогии [Текст] / В.П. Крымов. – Берлин : Петрополис, [1933]. – 232 с.

207. Крымов В.П. Дьяволенок под столом. Том третий трилогии [Текст] / В.П. Крымов. – Берлин : Петрополис, [1933]. – 328 с.

208. Крымов В.П. Фуга. Роман [Текст] / В.П. Крымов. – Париж : Meison du livre etranger, 1935. – 316 с.

209. Кузнецов А.Н. Ренніков Андрей Митрофанович / А.Н. Кузнецов при участии Т.Д. Исмагуловой // Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь. –

Т. 5. П – С. / Гл. ред. П.А. Николаев. Ред. кол. Б.Л. Бессонов и др. – М. : Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2007. – С. 289 – 291.

210. Кулаковский М.Н. Типы и функции вставных конструкций в русской художественной прозе 20-30-х годов XX века : диссертация на соискание уч. степени кандидата филологических наук : спец. : 10.02.01 «Русский язык» / М.Н. Кулаковский. – 240 с.

211. Культура Российского Зарубежья [Ответ. ред. А.В. Квакин и Э.А. Шулепова]. – М.: Российский институт культурологии, 1995. – 220 с.

212. Культурная миссия русского зарубежья: История и современность: Сборник статей [Министерство культуры РФ; Российский

институт культурологи / Отв. ред. Э. А. Шулепова]. – М., 1999. – 197 с.

213. Культурное наследие российской эмиграции: 1917-1940: В 2 кн. [Под общ. ред. Е.П. Челышева, Д.М. Шаховского]. – М.: Наследие, 1994.

Кн.1. – 520 с.

214. Кн.2. – 520 с.

215. Кулешова О.В. Притчи Дмитрия Мережковского: единство философского и художественного : [научное издание] / О.В. Кулешова [отв. ред. И.Л. Галинская]. – М. : Наука, 2007. – 214 с.

216. Купина Н.А. Массовая литература сегодня : Учебное пособие / Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. — М. : Флинта: Наука, 2009. – 424 с.

217. Куприн А. О романе П.Н. Краснова «От Двуглавого орла к красному знамени» / А. Куприн // Общее дело (Париж). – 1921. – № 297. – 9 мая.

218. Лагашина О. Исторический роман Д. Мережковского и М. Алданова: дис. на соискание ученой степени магистра (русская литература) / Олеся Лагашина. – Тарту, 2004. – 109 с.

219. Лавров А.В. История как мистерия : Египетская диалогия Д.С. Мережковского / Александр Васильевич Лавров // Д.С. Мережковский. Мессия [Роман]. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 5 – 28.

220. Лазаренко О.В. Русская литературная антиутопия 1900-х – первой половины 1930-х гг. Проблемы жанра: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. : 10.01.01. «Русская литература» / О.В. Лазаренко. – Воронеж, 1997. – 16 с.

221. Лаппо-Данилевский К.Ю. Глеб Струве – историк литературы / К.Ю. Лаппо-Данилевский // Струве Г. Русская литература в изгнании / Глеб Струве. – 3-е изд., испр. и доп. Краткий биографический словарь русского Зарубежья [Р.И. Вильданова, В.Б.Кудрявцев, К.Ю. Лаппо-Данилевский. Вст. ст. К.Ю. Лаппо-Данилевского]. – Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – С. 7 – 17.

222. Лейдерман Н.А. Движение времени и законы жанра / Н.А. Лейдерман. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 256 с.
223. Литература русского зарубежья возвращается на родину : Выборочный указ. публикаций 1986–1990. – М. : Рудомино, 1993. Вып.1. – В 2-х ч.
Ч.1. – 336 с.
224. Ч.2. – 303 с.
225. Литература русского зарубежья (1920–1990) : учеб. пособие / ред. А. И. Смирнова. – М. : Наука ; М. : Флинта, 2006. – 640 с.
226. Литературная критика русского зарубежья: Материалы к библиографии / Составитель О.А. Коростелев // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х годов: Сборник научных трудов. – М.: ИНИОН, 2005. – Ч. I. – С. 137–186.
227. Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940) / Гл. ред. Николукин А.Н.; Редкол.: Богомолов Н.А. и др. – М. : ИНИОН, 1993–2003; М. : РОССПЭН, 1997.
Т.1.: Писатели русского зарубежья. Ч. 1–3. – М.: ИНИОН, 1993–1995; М.: РОССПЭН, 1997. – 511 с.
228. Т.2: Периодика и литературные центры. Ч. 1–3. – М.: ИНИОН, 1996–1998; М.: РОССПЭН, 2000. – 639 с.
229. Т.3: Книги. Ч. 1–3. – М.: ИНИОН, 1999–2000; М.: РОССПЭН, 2002. – 712 с., ил.
230. Т.4: Русское зарубежье и всемирная литература. Ч. 1–3. – М.: ИНИОН, 2001–2003.
231. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов : [текст] / М. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.
232. Литературное зарубежье: Национальная литература – две или одна? – М.: ИМЛИ РАН, 2002.

Вып. I. / Отв. ред. Ю. Я. Барабаш. – 2000. – 162 с.

233. Вып. II. / Отв. ред. Ю. Я. Барабаш. – 2002. – 248 с.

234. Літературознавчий словник-довідник / [За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка]. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.

235. Луцевич Л. Рецепция поэмы Гоголя «Мертвые души» в докладе Владимира Набокова / Людмила Луцевич // Творчество Гоголя в диалоге культур. XIV Гоголевские чтения: сб. науч. статей по материалам Междунар. науч. конф., Москва, 29 марта – 1 апреля 2014 г. / Под общ. ред. В.П. Викуловой. – Москва; Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2015. – С. 202-208.

236. Луцевич Л. «Self-conception» в «Contes d'amour» Зинаиды Гиппиус / Людмила Луцевич // Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XX wieku (w kontekście europejskim). „Rossica Lublinensia”. Vol. V / Red. Maria Cymborska-Leboda, Agnieszka Gozdek. – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2008. – S. 53-62.

237. Любачевская Л.Д. Владимир Пименович Крымов – редактор-издатель журнала «Столица и усадьба» [Электронный ресурс] / Л.Д. Любачевская // Восьмые открытые слушания «Института Петербурга». Ежегодная конференция по проблемам Петербурговедения 6, 8 января 2001 г./ РОО «Институт Петербурга». – С. 1 – 10. Режим доступа: <http://www.institute-spb.standardsite.ru>.

238. Макашин С. Комментарии. Пошехонская старина / С. Макашин // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в 20 т.

Т. 17. / Подготовка текста: К.И. Соколовой, прим.: С.А. Макашина. – М.: Художественная литература, 1975. – с. 510 – 546.

239. Мазурина М.Г. Массовая литература России 90-х годов : философско-социологический анализ нормативных аспектов формульных повествований / М.Г. Мазурина: дис. на соискание ученой степени канд. филос. наук. : спец. : 22.00.06. «Философия». – М., 1998. – 199 с.

240. Маликова М. Издание переводной беллетристики в Советской России 1920-х годов по материалам внутренних издательских рецензий (из архива ленинградского кооперативного издательства «Время») / М. Маликова // Acta Slavica Iaponica. – 2012. – Vol. 32. – С. 23-54.

241. Малевский Е. Вальс для майора Пронина: По мотивам произведений Л.С. Овалова / Е. Малевский. – М. : ООО «Издательство АСТ»; СПб. : ООО «Издательство Астрель СПб», 2005. – 286 с.

242. Маркович В.М. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» / В.М. Маркович // Классика и современность. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – С. 53 – 66.

243. Маркович В.М. «Повести Белкина» и литературный контекст. К проблеме: классика и беллетристика / В.М. Маркович. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. Статьи разных лет. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1997. – С. 30 – 65.

244. Марченко Т.В. Проза русского зарубежья 1920 – 1940-х гг. в европейском критическом осмыслении: нобелевский аспект (по иностранным архивам и периодике): автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Т.В. Марченко. – М., 2008. – 32 с.

245. Марыняк А.В. Писатель П.Н. Краснов / А.В. Марыняк // П.Н. Краснов. Единая-Неделимая [Предисл. и прим. А.В. Марыняка]. – М.: Айрис – пресс, 2004. – С. 5 – 66.

246. Марыняк А.В. Атаман Всевеликого Войска Донского генерал от кавалерии Петр Николаевич Краснов / А.В. Марыняк // Краснов П.Н. На внутреннем фронте; В донской станице при большевиках; Всевеликое Войско Донское. – М.: Айрис–пресс, 2003. – С. 5 – 66.

247. «Массовая культура» – иллюзии и действительность / Сб. статей. – М.: Искусство, 1975. – 225 с.

248. Массовая культура России конца XX века. Ч. 1 / [В.Е. Васильева и др.], 2001. – 221 с.; Ч. 2 / [В.Е. Васильева и др.], 2001. – 301 с.

249. Массовая литература сегодня: учеб. пособие / Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. – 2-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 424 с.
250. Материалы для библиографии русских научных трудов за рубежом. (1920–1940): В 2 вып. / Под ред. Спекторского Е. В. – Белград, 1931, 1941. – Репр. : Гаага; Париж, 1970. –
Вып.1. – 1931. – 294 с.
251. Вып.2. Ч.1. – 1941. – 344 с.
252. Маянц Л.Л. Историческая беллетристика в оценке библиографа [Текст] / Л.Л. Маянц // Библиография. – 2001. – № 4. – С. 107-109.
253. Менглинова Л.Б. Социально-философская сатира в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» [Электронный ресурс]/ Л.Б. Менглинова // Филологический науки (Томский государственный университет), 2006. Режим доступа: http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/295/image/295_29-35.pdf.
254. Менегальдо Е. Русские в Париже, 1919 – 1939 / Е. Менегальдо [Пер. Попова Н., Попов И.; О-во друзей Алексея Ремизова] – М. : Наталья Попова – Кстати, 2001.– 248 с.
255. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? / Б. Менцель // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 40 (6). – С. 391–407.
256. Мельников Н.Г. Массовая литература / Н. Мельников // Русская словесность. – 1998. – №5.– С. 6–12.
257. Мережинская А.Ю. Русский литературный постмодернизм: художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения : учеб. пособие / А. Мережинская. – К. : Логос, 2004. – 234 с.
258. Мережковский Д.С. Записные книжки и письма / Д.С. Мережковский / Подг. текста, ком. и вст. ст. Е. Андрущенко и Л. Фризмана // Русская литература. – 1993. – № 5. – С. 25 – 40.
259. Мережковский: Pro et contra: Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: Антология [Сост., вступ. ст., коммент. и библиогр. А.Н. Николюкин]. – СПб.: РХГИ, 2001. – 568 с.

(Русский путь).

260. Миленко В.Д. Пикареска в русской прозе 20 – 30-х годов XX века : генезис, проблематика, поэтика : автореф. дис. на соиск. научной степени канд. филол. наук : спец. : 10.01.02 «Русская литература» / В.Д. Миленко. – Симферополь, 2007. – 18 с.

261. Мильдон В.И. Санскрит во льдах, или возвращение из Офира : Очерк русской литературной утопии и утопического сознания / В.И. Мильдон. – М.: РОССПЭН, 2006. – 288 с. (Российские Пропилеи).

262. Минцлов С.Р. За мертвыми душами [текст] / С.Р. Минцлов. – Париж : LEV, 1978. – 198 с.

263. Минцлов С.Р. За мертвыми душами : (Очерки) / С.Р. Минцлов // Современные записки. – 1922. – Кн. X. – С. [89–105].

264. Минцлов С.Р. За мертвыми душами [Очерк первый] / С.Р. Минцлов // Современные записки. – 1921. – Кн. V. – С. 74–93.

265. Минцлов С.Р. За мертвыми душами: очерки / С.Р. Минцлов. – Берлин : Сибирское книгоиздательство, 1921 – 355 с.

266. Михайлова М. Россия как Отчий дом [Текст] / М. Михайлова. А. Назарова // Е.Н. Чириков. Отчий дом. Семейная хроника / Подгот. текста, предисл., коммент. А.В. Назаровой, М.В. Михайловой – М. : Эллис Лак, 2010. – С. 3–28.

267. Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья [Текст] / О.Н. Михайлов. – М. : Просвещение, 1995. – 432 с.

268. Михед П.В. Основні напрямки вивчення творчості Гоголя: підсумки і перспективи / П.В. Михед // Кризь призму бароко. – К. : Ніка-Центр. – 2002. – 334 с.

269. Мищенко Н.Д. Массовая культура в контексте постмодернизма / Н.Д. Мищенко // Філософія і культура. Вісник ХДУ. – 1997/98. – № 397. – С. 85–90.

270. Морсон Г. Границы жанра / Г. Морсон // Утопия и утопическое мышление : антология зарубежн. лит. / Сост. Чаликова В.А. – М.: Прогресс,

1991. – С. 233-251.

271. Муратова К.Д. Алексеев – библиограф-энтузиаст / К.Д. Муратова // Алексеев А.Д. Литература русского зарубежья: Книги 1917 – 1940. Материалы к библиографии / Отв. ред. К.Д. Муратова. – СПб.: Наука, 1993. – С. 3 – 8.

272. Мышалова Д.В. Очерки по литературе русского зарубежья [Текст] / Д.В. Мышалова. – Новосибирск: Наука., 1995. – 223 с.

273. Мясников В.А. Историческая беллетристика: спрос и предложение [Текст] : [О внутрижанровых течениях в соврем. рос. ист. беллетристике] / В.А. Мясников // Новый мир. – 2002. - № 4. – С. 147-155. – (Литературная критика)

274. Набоков В.В. Истребление тиранов [Текст] : роман, пьеса, рассказы / В.В. Набоков. – М. : Ред.-изд.фирма «РИФ», 1991. - 269 с.

275. Невзорова И. «И взлетает мяч Навзикаи...»: О земном странствии Юрия Терапиано / Ирина Невзорова // Простор. – 2009. – № 4. – С. 29 – 36.

276. Невзорова И. Поэт из Керчи Юрий Терапиано: материалы к творческой биографии / Ирина Невзорова // Серебряный век в Крыму. Взгляд из 21 столетия. – Керчь, 2009. – С. 36 – 41.

277. Нефагина Г. «Ремэйк» в современной русской литературе / Г. Нефагина // Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе : сб. научн. трудов. – Вып. 2. – Гродно, 1996. – С. 29 – 43.

278. Нечаев С.Ю. Русская Ницца [Текст] / С.Ю. Нечаев. – М.: Вече, 2010. – 384 с.

279. Николаев Д.Д. Русская проза 1920-1930-х годов : авантюрная, фантастическая и историческая [Текст] / Д.Д. Николаев. – М.: Изд-во «Наука», 2006. – 688 с.

280. Николаев Д.Д. Русская проза 1920-1930-х годов : авантюрная, фантастическая и историческая проза : автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук: спец. : 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Д.Д. Николаев. – М., 2006. – 32 с.

Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/russkaya-proza-1920-1930-h-godov-avantyurnaya-fantasticheskaya-i-istoricheskaya-proza>.

281. Николаев Д.Д. Идеино-художественное своеобразие прозы Н.Н. Брешко-Брешковского начала 1920-х гг. / Д.Д. Николаев // И.С. Шмелев и литературный процесс накануне XXI века: VII Крымские Международные Шмелевские чтения: сборник материалов международной научной конференции. — Симферополь: Таврия-Плюс, 1999. — С. 181-185.

282. Николаева Н.А. Фольклорные мотивы в «семейной хронике» С.Т. Аксакова [Электронный ресурс] / Н.А. Николаева // Гуманитарные науки в Сибири. — Новосибирск, 2001. — № 4. Режим доступа: <http://emigrantika.ru/cat2010>.

283. Николаева Н.Г. «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова : формы письма и традиции жанра: дис. на соискание ученой степени кандидата филол. наук : спец. : 10.01.01. «Русская литература» / Н.Г. Николаева. — Новосибирск, 2004. — 207 с.

284. Николенко О.Н. От утопии к антиутопии: О творчестве А. Платонова и М. Булгакова / О.Н. Николенко. — Полтава, 1994. — 249 с.

285. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы : Уч. пос. / Н.А. Николина. — М. : Флинта : Наука, 2002. — 424 с.

286. Никольский Е.В. Семейная хроника : проблемы истории и теории / Е.В. Никольский // Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». — 2013. — № 2(6). — С. 52 – 64.

287. Николукин А.Н. «Не в изгнании, а в послании» : миссия литературы / А.Н. Николукин // Культурное наследие российской эмиграции 1917 – 1940: в 2-х кн.

Кн. 2. — М.: Наследие, 1994. — С. 6 – 16.

288. Никульшина Е.В. К вопросу об исторической беллетристике 1820 – 1880-х гг. как метатекстовом явлении / Е.В. Никульшина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2010. — № 10. — Т. 54. — С.

289. Нумано М. Слияние художественной и массовой литературы / М. Нумано // Иностранная литература. – №8. – 2002. – С. 245–248.
290. Образ совершенства: Зарубежная Россия и Пушкин [Сост. М.Д. Филин]. – М.: Русский миръ; Жизнь и мысль; Моск. учебники, 1999. – 352 с.: ил. – (Из наследия первой эмиграции).
291. Одна или две русских литературы? Международный симпозиум, созванный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской Академией славистики. Женева, 13-14-15 апреля 1978 / Ответ ред. Жорж Нива. – Женева: L'AGE D'HOMME, 1991. – 255 с.
292. Одоевцева И. На берегах Сены. <Фрагмент> / Ирина Одоевцева // Терапиано Ю.К. Встречи: 1926 – 1971 / Юрий Константинович Терапиано [Вст. ст., сост., подг. текста, ком., указатели Т.Г. Юрченко]. – М.: Intrada, 2002. – С. 295 – 304.
293. Окунев Я. Грядущий мир. 1923 – 2123 [Текст] / Яков Окунев. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/o/okunew_j_m/text_1923_gryadushiy_mir.shtml.
294. Оцуп Ник. Борис Зайцев. Странное путешествие / Николай Оцуп // Современные записки. – 1928. – № 37. – С. 528 – 531.
295. Павлова О.А. Русская литературная утопия 1900-1920-х гг. в контексте отечественной культуры : автореф. дисс. на соискание ученой степ. доктора филол. наук : спец. : 10.01.01. «Русская литература» / Ольга Александровна Павлова. – Волгоград, 2006. – 24 с.
296. Павлова Е.В. Беллетристика А.Ф. Писемского 1840 – 1850-х гг. и проблема художественного метода : автореф. диссерт. на соискание ученой степени канд. филол. наук. : спец. : 10.01.01 «Русская литература» / Елена Викторовна Павлова. – Череповец, 2007. – 21 с.
297. Пахмусс Т. «Зеленая Лампа» в Париже / Темира Пахмусс // Зинаида Гиппиус. Новые материалы. Исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 350 – 356.
298. Пахмусс Т. Мережковский в эмиграции : романы-биографии и

сценарии / Темира Пахмусс // Д.С. Мережковский. Мысль и слово : научн. изд. [Редкол. В.А. Келдыш и др.]. – М.: Наследие, 1999. – С. 72 – 81.

299. Пахмусс Т. Вступительная статья / Темира Пахмусс // Д.С. Мережковский. Реформаторы. Лютер. Кальвин. Паскаль. – Брюссель: Жизнь с богом, 1990. – 316 с.

300. Петров С.М. Русский исторический роман XIX века / С.М. Петров. – М. : Художественная литература, 1964. – 439 с.

301. Петрова Т.Г. Ренніков Андрей Митрофанович / Т.Г. Петров // Русские писатели 20 века. Биографический словарь [Гл. ред. и сост. П.А. Николаев]. – М. : Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», «Рандеву-АМ», 2000. – С. 590 – 591.

302. Петровский Ю.А. Сергей Рудольфович Минцлов / Ю.А. Петровский, Е.А. Минцлова, Г.Н. Воронцова, Л.А. Новиков // Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь [Гл. ред. П.А. Николаев]. –

Т. 4. М-П. – М. : Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», Научно-внедренческое предприятие Фианит, 1999. – С. 86 – 88.

303. Пивовар Е.И. Российское зарубежье XIX – первой половины XX в.: некоторые итоги изучения проблемы / Е.И. Пивовар // Исторические записки. Вып. 3 (121) / отв. ред. Б.В. Ананьич. – М.: Наука, 2000. – С. 237-253.

304. Плетнев Р.В. История русской литературы XX века / Р.В. Плетнев. – Englewood, N.J.: Perspectiva, 1987. – 282 с.

305. Полански П. Русская печать в Китае, Японии и Корее: Каталог собрания Библиотеки имени Гамильтона Гавайского университета / Патриция Полански [Пер. с англ., предисл. и науч. ред. А.А. Хисамутдинова]. – М.: Пашков дом, 2002. – 204 с.

306. Поліщук О. Стьоб в українській сьогочасній літературі / О. Поліщук // Слово і час. – 2009. – №11. – С. 68–74.

307. Полякова О.Б. Русское зарубежье и французская культура :

(вторая половина XIX – первая половина XX века) / О.Б. Полякова // Россия и Франция. XVIII – XX века. Вып. 5 / отв. ред. П. П. Черкасов ; Ин-т всеобщей истории РАН. – М. : Наука, 2003. – С. 171-185

308. Политика, идеология, быт и ученые труды русской эмиграции, 1918-1945. Библиография : Из каталога библиотеки Русского заграничного исторического архива в Праге : В 2 т. / Сост. Постников С.П.; Под ред. Блинова С Г.; Introd. by Kasinec E., Davis R. H., jr. – N. Y.: Norman Ross Publ., 1993.

Т.1: Книги и брошюры русской эмиграции, 1918–1945. – XIX, 1–256 с.

309. Т.2: Периодика русской эмиграции, 1918–1945. – 257–526 с.

310. Полонский В.В. Книга Мережковского «Наполеон» : к типологии биографического жанра / В.В. Полонский // Д.С. Мережковский. Мысль и слово : научн. изд. [Редкол. В.А. Келдыш и др.]. – М. : Наследие, 1999. – С. 89 – 105.

311. Померанцев К.Д. Сквозь смерть / К.Д. Померанцев // Остров-сайт Александра Радашкевича. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://radashkevich.info>.

312. Популярная литература : Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России. Матер. V Фулбрайтовской гуманит. летней школы / ред. Т.Д. Венедиктова. – М. : Изд-во Моск. ун-та., 2003. – 200 с.

313. Поремский В.Д. Стратегия антибольшевистской эмиграции : Избранные статьи, 1934 – 1997 / В.Д. Поремский. – М.: Посев, 1998. – 288 с.

314. Приходько И.С. «Вечные спутники» Мережковского (К проблеме мифологизации культуры) / И.С.Приходько // Д. С. Мережковский : Мысль и слово: научн. издание [Редкол. В.А. Келдыш и др.]. – М. : Наследие, 1999. – С. 198 – 206.

315. Продан И.Н. Историческая беллетристика Андрея Чайковского в контексте украинской исторической прозы первой трети XX столетия : автореф. дис. на соискание учено. степени канд. филол. наук : спец. :

10.01.03 «Литература славянских народов» / И.Н. Продан. – Киев, 1991. – 19 с.

316. Прозоров В.В. О читательской направленности художественного произведения / В.В. Прозоров // Литературное произведение и читательское восприятие: Сб. трудов / Отв. ред. Г.Н. Ищук. – Калинин: КГУ, 1982. – С. 3 – 15.

317. Пронин А. А. Историография Российской эмиграции: Монография [Текст] / А.А. Пронин. – Уральская независимая общественная библиотека. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. – 185 с.

318. П. С<ватико>в. <О романе “Когда рушатся троны..”> / П.С. // Русское Время (Париж). – 1925. – № 35. – 22 июля.

319. Публицистика русского зарубежья (1920 – 1945) : Сборник статей. – М.: МГУ, 1999. – 351 с.

320. Пути и миражи русской культуры: Сборник [Институт русской культуры РАН (Пушкинский дом). [Редколл. В.Е. Багно, М.Н. Виролайнен, А.В. Лавров]. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 512 с.

321. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро [Пер. с фр. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Наумова, общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.

322. Раев М. Россия за рубежом : История культуры русской эмиграции, 1919–1939 / М. Раев. – М.: Прогресс-академия, 1994. – 296 с.

323. Ранчин А. Романы Б.Акунина и классическая традиция / А. Ранчин // Новое литературное обозрение. – 2004. – № (3)67. – С. 235–266.

324. Раскина Е. Парижские киевляне / Елена Раскина // Зеркало недели. – 2002. – № 31 (406). – 17 – 23 августа. – С. 2.

325. Ревякина А.А. Брешко-Брешковский Николай Николаевич / А.А. Ревякина // Русские писатели 20 века. Биографический словарь [Гл. ред. и сост. П.А. Николаев]. – М. : Научное издательство «Большая советская энциклопедия», издательство «Рандуеву-АМ», 2000. – С. 115 – 117.

326. Ренніков А. Диктатор мира. Роман будущего [Текст] / А.

Ренніков. – Белград: Книгоиздательство М.А. Суворина, 1925. – 207 с.

327. Ренніков А. Души живые [Текст] / А. Ренніков. – Белград: Книгоиздательство М.А. Суворина, 1925. – 310 с.

328. Ренніков А. Жизнь играет [Текст] / А. Ренніков. – Париж: [Возрождение], 1930. – 271 с.

329. Ренніков А. Незванные варяги [Текст] / А. Ренніков. – Париж, 1929. – 238 с.

330. Рожкова Т.И. Беллетристическая книга в литературном процессе последних десятилетий XVIII века : автореф. диссерт. на соискание ученой степени доктора филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Т.И. Рожкова. – Омск, 2005. – 46 с.

331. Розанов В.В. Биографические сведения для Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. 1909 г. (ЦГАЛИ, ф. 419.) [Электронный ресурс] / В.В. Розанов // Е.В. Барабанов. В.В. РОЗАНОВ. Библиотека «Вехи». Режим доступа: <http://www.vehi.net/rozanov/lik/barabanov.html>.

332. Российское зарубежье: Итоги и перспективы изучения. Тезисы докладов и сообщений научной конференции 17 ноября 1997 г. [Ответ. ред. С.В. Карпенко]. – М.: РГГУ, 1997. – 88 с.

333. Россия антибольшевистская: Из белогвардейских и эмигрантских архивов. – М. : Ин-т российской истории РАН, 1995. – 442 с.

334. Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках : аннот. указ. кн., журн. и газ. публ., изд. за рубежом в 1917–1991 гг. : в 4 т. / Гос. публ. ист. б-ка России, Стэнфордский ун-т ; науч. рук., ред., авт. введ. А. Г. Тартаковский, Т. Эммонс, О. В. Будницкий. – М. : РОССПЭН, 2004. –

Т. 2, 3. Роцин М. Иван Бунин. – М. : Молодая гвардия, 2000. – 336 с. (ЖЗЛ).

335. Русская литература XX века: Исследования американских ученых / Университет Джеймса Медисона; Санкт-Петербургский государственный университет [Ред. Б. Аверин, Э. Нитраур]. – СПб.: Петро-РИФ, 1993. – 576 с.

Ч.1. – 288 с.

336. Ч.2. – 248 с.

337. Русская социальная утопия и научная фантастика (вторая половина XIX – начало XX века) / Сост. С. Калмыков; Худ. Г. Метченко. – М. : Молодая гвардия, 1979. – 432 с.

338. Русские без Отечества : Очерки антибольшевистской эмиграции 20 - 40-х годов. – М.: РГГУ, 2000.

339. Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX – XX веков: кол. монография / Отв. ред. Н.В. Ковтун. – М.: Красноярск, 2011. – 408 с.

340. Русская эмиграция в Европе, 20-е – 30-е годы XX в. – М.: ИВИ РАН, 1996. – 268 с.

341. Русское зарубежье – духовный и культурный феномен. Материалы Международной научной конференции: В 2 ч. – М.: НГУ Натальи Нестеровой, 2003.

342. Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции, первая треть XX в. Энцикл. биогр. словарь / Под общ. ред. Шелухаева В.В. – М.: РОССПЭН, 1997. – 748 с.

343. Русское зарубежье [Электронный ресурс] : [библиографический список] : в 2 ч. / сост. И. Л. Беленький // Россия и современный мир. – 1998. – Вып. 3 (20), Вып.4 (21). – Режимы доступа: <http://www.inion.ru/product/russia/bibliogr.htm>, <http://www.inion.ru/product/russia/bibliogr4.htm>.

344. Русское зарубежье: Хрестоматия по литературе [Сост. В.И. Бурдин и др.]. – Пермь, 1995. – 543 с.

345. Русское литературное зарубежье: Сборник обзоров и материалов / Редколл. О.Н. Михайлов, А.Н. Николюкин, В.Е. Хализев, Е.А. Цурганова. – М.: ИНИОН, 1991-1993.

Вып.1. – 1991. – 254 с.

346. Вып.2. – 1993. – 184 с.

347. Русские беженцы : проблемы расселения, возвращения на Родину, урегулирования правового положения (1920-1930-е годы) : сб. док. и материалов / сост. З. С. Бочарова. – М. : РОССПЭН, 2004. – 400 с.

348. Русская зарубежная книга: в 2-х тт. – Прага : Изд. Ком. рус. кн. и изд-ва Пламя, 1924. (Серия: Труды Комитета русской книги; Вып. 1).

349. Русская философия в эмиграции : 20-е – 30-е гг. XX в. (документ из архива ФСБ России) / Вступ. заметка и публ. В. Г. Макарова // Вопросы философии. – 2007. – № 9. – С. 124-133

350. Русская эмиграция. Журналы и сборники на русском языке. 1920-1980. Сводный указатель статей. / Сост. Т.Л. Гладкова, Д.В. Громб, Е.М. Кармазин, Ю.Е. Кац, Т.А. Осоргина и др. – Париж.: Русская общественная библиотека имени И.С. Тургенева; Библиотека международной современной документации. – 1988. – 664 С.

351. Русский Париж [Сост., предисл. и коммент. Т.П. Буслаковой]. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 528 с.

352. Рыбальченко Т. Жизнь канона в разных формах апелляции к русской классике современных русских писателей (стилизация, метатексты, деконструкция, римейк и пр.) // Toronto Slavic Quarterly. – № 44. – Spring 2013. – С. 75 – 90.

353. Садовникова Т.В. Об одном направлении развития массовой литературы начала XXI в. (на примере книги С. Минаева «Dухless») / Т.В. Садовникова // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: Сб. науч. ст. – СПб.: СПГУТД, 2009. – С. 105–109.

354. Салагубова Н. Владимир Крымов – отец русского гламура и желтой прессы / Н. Салагубова // Наша газета. – 2009. – 16.07. [Электронная версия]. Режим доступа: <http://www.nasha.lv/rus/novosti/ng/istorija/gazeta-2009-07-16/12354.html>.

355. Саморуков И.И. К проблеме разграничения «массовой» и «высокой» литературы. Знаки канона в российской массовой литературе / И.И. Саморуков // Вестник СамГУ. – 2006. – №1 (41). – С. 101–109.

356. Саморуков И.И. Массовая литература: проблема художественной рефлексии : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук. : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / И.И. Саморуков. – Самара, 2006. – 24 с.

357. Салтыков-Щедрин М.Е. Пошехонская старина // Собрание сочинений в 20 т. –

Т. 17. / Подготовка текста: К.И. Соколовой, прим.: С.А. Макашина. – М.: Художественная литература, 1975. – 622 с.

358. Свирски П. От lowbrow к nobrow / П. Свирски // Критическая масса. – 2006. – № 1. – С. 107–116.

359. С двух берегов: Русская литература XX века в России и за рубежом [Ред. Р. Дэвис, В.А. Келдыш]. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 824 с.

360. Семенова С. Два полюса русского экзистенциального сознания. Проза Г. Иванова и В. Набокова-Сирина / С. Семенова // Новый мир. – 1999. – № 9. – С. 87 – 96.

361. Северянин И. Классические розы. Медальоны / И. Северянин. – М.: Художественная литература, 1991. – 221 с.

362. Седых А. Далекое, близкое / А. Седых. – 2-е изд. [Сост., пред. и подг. текста К. Каллаура]. – М.: Московский рабочий, 1995. – 320 с.

363. Семенова С.Г. Федоров и его философское наследие // Федоров Н.Ф. Сочинения / С.Г. Семенов / Общ. ред. А.В. Гулыга; Вступ. статья, примеч. и сост. С.Г. Семеновой. – М.: Мысль, 1982. – С. 5-50.

364. Семенова С.Г. О философских категориях Федорова / С.Г. Семенова // На пороге грядущего. Памяти Николая Фёдоровича Фёдорова (1829-1903). М. : Пашков дом, 2004. – С. 5-18.

365. Семенова С.Г. Понятие «прогресса» в русском космизме / С.Г. Семенова // Человек, космос, эволюция (традиции русской религиозной философии и современность) : Сб. ст. – М.: ИФРАН, 1992. – 126 с.

366. Семенова С.Г. Тайны царствия небесного / С.Г. Семенова. – М.: Школа-Пресс, 1994. – 415 с.

367. Семенова С.Г. Философ будущего века: Николай Фёдоров / С.Г. Семенова. – М. : Пашков дом, 2004. – 584 с.
368. Семенова С.Г. Философия воскресения Н.Ф. Федорова / С.Г. Семенова // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 1. – М.: Прогресс-Традиция, 1995. – С. 5-34.
369. Сидорова М.Ю. Квалифицированный читатель и массовая литература (лингвистический аспект проблемы) / М.Ю. Сидорова // Вестник Университета Российской Академии образования. – 2002. – № 1.– С. 124–140.
370. Синявский А. Беседа с Дж. Глэдом / А. Синявский, М. Розанова // Глэд Дж. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. – М. : Кн. палата, 1991. – 320 с.
371. Симачева И.Ю. Пушкиниана русского зарубежья в периодике Франции 20-30-х годов: Учеб. пособие / И.Ю. Симачева; [Моск. пед. ун-т. Каф. рус. лит. XX в.]. – М., 2000. – 155 с.
372. Симонова О.А. Массовая беллетристика в структуре женских журналов 1910-х годов: автореферат дис. на соиск. ученой степ. кандидата филологических наук : спец. : 10.01.01 «Русская литература» / О.А. Симонова. – М.: ИМЛИ, 2008. – 23 с.
373. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература : Учеб. пособие / И.С. Скоропанова. – М. : Флинта : Наука, 1999. – 608 с.
374. Словарь поэтов русского зарубежья / Под ред. В. Крейда – СПб. : РХГИ, 1999. – 472 с.
375. Словарь русских зарубежных писателей. / Сост. В.Ф. Булгаков; Ред. Галина Ванечкова. – New York: Norman Ross Publishing Inc., 1993. – XXXVI, 241 с.
376. Снесарев Н. Мираж «Нового времени». Почти роман [Текст] / Н. Снесарев. – СПб. : Типография М. Пивоварского и А. Типографа, 1914. – 135 с.
377. Соколов А.Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х

годов / А.Г. Соколов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. – 184 с.

378. Соколов Е.Г. Аналитика масскультуры / Е.Г. Соколов. – СПб. : С.-Петербург. филос. об-во, 2001. – 276 с.

379. Стахорский С.В. Концепция творчества в эстетической мысли русского зарубежья (на материале статей Вяч. Иванова 30-х и 40-х гг.) / С.В. Стахорский // Культурное наследие российской эмиграции. 1917 – 1940 – М., 1994. – Т.2. – С. 272 – 281.

380. Степун Ф.А. Встречи: Достоевский – Л.Толстой – Бунин – Зайцев – В. Иванов – Белый – Леонов / Ф.А. Степун. – Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1962. – 202 с.

381. Соловьева И. А.С. Суворин: Портрет на фоне газеты / И. Соловьева, В. Шитова // Вопросы литературы. – 1977. – № 2. – С. 182 – 199.

382. Сорокина С. Жанр романа с ключом в русской литературе / С. Сорокина // Вестник Ярославского педагогического университета. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2006. – № 3. – С. 65 – 72.

383. Степанова М.Г. Историческая проза Н.А. Полевого : автореферат дисс. На соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. : 10.01.01 «Русская литература» / М.Г. Степанова. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – 24 с.

384. Стефан Д. Русские фашисты: Трагедия и фарс в эмиграции, 1925 – 1945 / Д. Стефан. – М. : Слово, 1992. – 441 с.

385. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Дж. Сторі. – К.: «Акта», 2005. – 357 с.

386. 106 литературных имен русского зарубежья: Библиогр. указ. / Сост. Бычкова Е.Н. – М.: ГПИБ, 1992. – 136 с.

387. Струве Г. Русская литература в изгнании / Глеб Струве. – 3-е изд., испр. и доп. Краткий биографический словарь русского Зарубежья [Р.И. Вильданова, В.Б.Кудрявцев, К.Ю. Лаппо-Данилевский. Вст. ст. К.Ю. Лаппо-Данилевского]. – Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – 448 с.

388. Строганов М.В. Авторско-читательские контакты / М.В. Строганов // Художественное восприятие. Основные термины и понятия

(Словарь-справочник). – Тверь, 1991. – С. 82-85.

389. Судьбы поколения 1920–1930-х годов в эмиграции : Очерки и воспоминания / Ред.-сост. Л.С. Флам. – М.: Русский путь, 2006. – 472 с.

390. Сурат И.З. Пушкинист Владислав Ходасевич / И.З. Сурат. – М. : Лабиринт, 1994. – 112 с.

391. Сюй С. Литературная жизнь русской эмиграции в Китае (1920 – 1940-е гг.) / С. Сюй. – М. : Изд-во ИКАР, 2003. – 184 с.

392. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений : в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. –

Т. 1. Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 2-е изд., испр. – М. : Издательский центр «Академия», 2007. – 512 с.

393. Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924 – 1974) : эссе, воспоминания, статьи / Юрий Терапиано; [Сост. Рэне Герра и Александр Глэзер, авт. послеслов. Рэне Герра]. – Париж, Нью-Йорк: Издательства Альбатрос – Третья волна, 1987. – 321 с.

394. Терапиано Ю.К. Встречи : 1926 – 1971 / Юрий Константинович Терапиано [Вст. ст., сост., подг. текста, ком., указатели Т.Г. Юрченко]. – М. : Intrada, 2002. – 384 с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).

395. Толстой А.Н. Собр. соч. : в 10 тт. –

Т. 3. Повести и рассказы 1917 – 1924. Аэлита. Роман. – С. 402 – 534.

396. Т. 4. Повести и рассказы 1925 – 1928. Гиперболоид инженера Гарина. Роман. / Под ред. А.В. Алпатова и др. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. – С. 519 – 811.

397. Т. 10. Публицистика; Рассказы Ивана Сударева. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1961. – 712 с.

398. Толстой Л.Н. Воскресение / Л. Н. Толстой. Собр. соч.: в 12-ти тт. Т. 10. – М.: Правда, 1987. – С. 5 – 470.

399. Толстой Л.Н. «Собрания сочинений» А.И. Эртеля, 1909 г. / Л.Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 т. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1928-1958. –

Т. 37. – М. : Художественная литература, 1956. – С. 243 – 244.

400. Томашевский Б. Писатель и книга. Очерк текстологии / Борис Томашевский. – М.: Прибой, 1928. – 228 с.

401. Томашевский Н. Плутувской роман / Николай Томашевский // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 40. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 5 – 20.

402. Трущенко Е.Ф. Крымов Владимир Пименович / Е.Ф. Трущенко // Русские писатели 20 века. Биографический словарь [Гл. ред. и сост. П.А. Николаев]. – М. : Научное издательство «Большая советская энциклопедия», издательство «Рандуеву-АМ», 2000. – С. 380 – 381.

403. Тройнікова Н.М. Историко-біографічні нариси-портрети М. Алданова: проблематика та поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. філол. наук : спец. : 10.01.02. «Російська література» / Н.М. Тройнікова. – Харків, 2015. – 19 с.

404. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем [Текст] : в 30-ти т. Сочинения: В 12-ти т. / И.С. Тургенев; редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др. – 2-е изд., испр. и доп. –

Т. 10 : Повести и рассказы (1881-1883). Стихотворения в прозе (1878-1883). Произведения разных годов : художественная литература. – Т. 10. – М. : Наука. – 1982. – 608 с.

405. Тхоржевский И.И. Русская литература: [Текст] / И.И. Тхоржевский. –

Т. II. – Париж: Изд-во «Возрождение», 1946. – [638] с.

406. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб. : Лимбус Пресс, 2000. – 352 с.

407. Устинов А.Б. Крымов Владимир Пименович / А.Б. Устинов // Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь. –

Т. 3. К – М. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», Научно-внедренческое предприятие Фианит, 1994. – С. 184 – 185.

408. Ушаков А.И. История Гражданской войны в литературе русского зарубежья [Текст] : опыт изучения / А.И. Ушаков. – М.: Россия молодая, 1993. – 144 с.

409. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н.А. Фатеева // Известия РАН. Сер. литературы и яз. – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12 -21.

410. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н.А. Фатеева // Известия РАН. Сер. литературы и яз. –1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25-38.

411. Федякин С.Р. Кризис художественного сознания и его отражение / С.Р. Федякин // Классика и современность в литературной критике Русского Зарубежья 1920–1930-х годов. Сб. научн. трудов ИНИОН РАН. Центр гум. научн.-инф. исследований. Отд. литературоведения. / Редкол. : Петрова Т.Г. (отв. ред.) и др. – Ч. 1. – М. : РАН, ИНИОН, 2005. – С. 8 – 32.

412. Фетисенко О.Л. Автобиографизм литературных рецензий Георгия Адамовича / О.Л. Фетисенко // Русский литературный портрет и рецензия в XX в.: концепции и поэтика. Сб. ст. и мат-лов [Ред.-сост. В. Перхин]. – СПб: Санкт-Петербургский государственный университет, 2002. – С. 105 – 110.

413. «Философский пароход» : высылка ученых и деятелей культуры из России в 1922 г. / предисл. В. С. Христофорова // Новая и новейшая история. – 2002. - № 5. – С. 126-170

414. Флиер А.Я. Массовая культура / А.Я. Флиер // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. — СПб.: Университетская книга; 000 «Алетейя», 1998. – 447 с.

415. Фокеев А.Л. «Этнографическое направление» в литературном процессе 60-70-годов XIX века : автореф. диссерт. на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. : 10.01.01 «Русская

литература» / А.Л. Фокеев / Моск. пед. ин-т им. Н.К. Крупской. – М., 1991. – 22 с.

416. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

417. Хализев В.Е. Беллетристика // Хализев В.Е. Теория литературы : Учебник. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 132 -137.

418. Хитрова Е.В. Русская диаспора во Франции в период между двумя мировыми войнами / Е.В. Хитрова // Россия и Франция. XVIII – XX века. Вып. 4 / отв. ред. П. Черкасов. – М. : Наука, 2001. – С. 257-281.

419. Хитрова Е.В. Русская эмиграция во Франции 20–40-х годов в исторической литературе / Е.В. Хитрова // Россия и Франция XVIII – XX века. – Вып. 3 / отв. ред. П. Черкасов. – М. : Наука, 2000. – С. 241-252.

420. Ходасевич В.Ф. Литературные статьи и воспоминания: [Текст] / В.Ф. Ходасевич. – Нью-Йорк: Изд-во им. А.П. Чехова, 1954. – 345 с.

421. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. / В.Ф. Ходасевич; [сост., подгот. текста, коммент. И. П. Андреевой и др.].

422. Хрящева Н. Функция «чужих» текстов в «Чевенгуре» А. Платонова / Н. Хрящева // Кризис литературоцентризма: утрата идентичности vs. новые возможности: монография / Отв. ред. Н.В. Ковтун. – М.: Флинта; Наука, 2014.– С. 346 – 379.

423. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. / В.Ф. Ходасевич; [сост., подгот. текста, коммент. И. П. Андреевой и др.].

Т. 4. Некрополь. Воспоминания. Письма. – М.: Согласие, 1997. – 741 с.

424. Хьюит Т.К. Новая английская историческая беллетристика спрашивает: «Почему?» / Т.К. Хьюит; Пер. с англ. А. Кибалкин // Иностранная литература. – 1995. – № 10. – С. 233-238

425. Царегородцева С.С. Роман Г.Д. Гребенщикова «Чураевы» в социокультурном контексте эпохи : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук. : спец. : 10.01.01 – «Русская литература» / С.С. Царегородцева. – Томск, 2005. – 21 с.

426. Цареубийство 11 марта 1801 г. Записки участников и современников. [Репринтное воспроизведение издания 1907 г.]. – М.: СП «Вся Москва», Издательское объединение «Культура», 1990. – 432 с.

427. Цепилова В.И. Некоторые проблемы изучения исторической мысли русского зарубежья 1920–1930-х годов / В.И. Цепилова // Вопросы истории. – 2007. – № 1. – С. 156-166.

428. Цыплаков Г. Битва за гору Миддл / Г. Цыплаков // Знамя. – 2006. – №8. – С. 183–196.

429. Цыплаков Г. При чем тут маркетинг? Средний класс как вопрос русской литературы XXI века между жанрами / Г. Цыплаков // Знамя. – 2006. – №4. – С. 179–191.

430. Чаковский С.А. Типология бестселлера // Лики массовой литературы США / Сост. А.М. Зверев. – М.: наука, 1991. – С. 160-196.

431. Чагин А. Расколота лира. (Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920-1930-е годы) [Текст] / А. Чагин. – М.: Наследие, 1998. – 272 с.

432. Чагин А.И. Противоречивая целостность / А.И. Чагин // Культурное наследие российской эмиграции 1917 – 1940: в 2-х кн. – Кн. 2. – М.: Наследие, 1994. – С. 17 – 23.

433. Чагин А.И. Русская поэзия 1920-х – 1930-х годов в России и зарубежье: автореф. дис. на соискание научной степени доктора филол. наук: спец. : 10.01.01 «Русская литература» / А.И. Чагин. – М., 1998. – 48 с.

434. Чеботарева Е.Г. Народническая беллетристика в литературном процессе 70-80-х гг. XIX века: генезис, типология : автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.01.01 «Русская литература» / Елена Геннадьевна Чеботарева; [Место защиты: Вят. гос. гуманитар. ун-т]. – Киров, 2009. – 25 с.

435. Чернов А.В. «Модель читателя» и «текст-посредник» в беллетристике / А.В. Чернов // Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов. – Череповец: ЧГПИ им. А.В. Луначарского, 1995. – С. 41 – 49.

436. Чернов А.В. Русская беллетристика 20 – 40-х годов XIX века (Вопросы генезиса, эстетики и поэтики) / А.В. Чернов. – Череповец : ЧГУ, 1997. – 284 с.
437. Чернышев А. Четыре грани таланта Марка Алданова / А. Чернышев // Алданов М. Избранные произведения. – ТТ. 1-2. –
438. Чернышев А.А. Материк «Марк Алданов»: Неизвестная часть / А. Чернышев // Алданов М. Портреты. – М.: Новости, 1994. – С. 5 – 43.
439. Чельшев Е.П. Российская эмиграция: 1920–30-е годы : история и современность / Е.П. Чельшев. – М. : Граф-Пресс, 2002. – 280 с.
440. Чередниченко Т.В. Типология советской массовой культуры: Между «Брежневым» и «Пугачёвой» / Т.В. Чередниченко. – М.: РИК «Культура», 1994. – 255 с.
441. Черняк М. Современная русская литература: уч. пособие / М. Черняк. – СПб., М. : Сага : Форум, 2004. – 336 с.
442. Черняк М.А. Массовая литература конца XX века / Русская литература XX века : Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших заведений / В.Н. Альфонсов, В.Е. Васильев, А.А. Кобринский и др.; Под ред. С.И. Тиминой. – СПб. : Издательство «Logos»; М.: Высшая школа, 2002. – С. 326-355.
443. Черняк М.А. Массовая литература XX века: учеб. пособие / М.А. Черняк. – 3-е изд. – М. : Наука, 2009. – 432 с.
444. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века / М.А. Черняк. – СПб. : Изд-во : РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 308 с.
445. Чижова Е. Массовая культура – за и против (беседа) / Е. Чижова // Нева. – 2003. – №9. – С. 184-196.
446. Чириков Е. Отчий дом. Семейная хроника / Е. Чириков [Вст. ст., подг. текста, ком. М. Михайлова, А. Назарова]. – Москва : Эллис Лак 2000, 2010. – 829 с.
447. Чуковский К.И. Из дневника / К.И. Чуковский // Знамя. – 1992. – № 11. – С. 143–179.

448. Чупринин С. Русская литература сегодня : Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М. : Время, 2007. – 768 с.
449. Чупринин С. Звоном щита / С. Чупринин // Знамя. – №11. – 2004. – С. 147–159.
450. Шаманский Д.В. PLUSQUAMPERFECT (о творчестве Б. Акунина) / Д.В. Шаманский // Мир русского слова. – 002. – № 1. – С. 57-65.
451. Шевеленко И. Материалы о русской эмиграции 1920–1930-х годов в собрании баронессы М.Д. Врангель (Архив Гуверовского института в Стэнфорде). – Stanford, 1995. – (Stanford Slavic studies; Vol. 9).
452. Шестаков В.П. «Искусство тривиализации»: некоторые теоретические проблемы «массовой культуры» / В. Шестаков // Вопросы философии. – 1982. – №10. – С. 105–116.
453. Шестаков В.П. Русская литературная утопия / В.П. Шестаков // Русская литературная утопия / Сост., общ. ред., вступ. ст. и ком. В.П. Шестакова. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 320 с.
454. Шестаков В.П. Утопия как проблема российской ментальности / В.П. Шестаков // Международный журнал исследований культуры. Электронный журнал: www.culturalresearch.ru. – 2012. – Вып. 4(9). – С. 6–9.
455. Щупленков Н.О. Эмпирическая экстерриториальность литературы «молодого поколения» русской эмиграции 1920–1930-х гг. [Электронный ресурс] / Н.О. Щупленков и О.В. Щупленков // Litera. – 2013. – № 4. Режим доступа к статье: http://e-notabene.ru/fil/article_10687.html.
456. Щиrowsкая Т.Н. Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990–200-х годов : автореф. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. : 10.01.05 «Теория литературы» / Т.Н. Щиrowsкая. – Армавир, 2006. – 23 с.
457. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1997. [Электронный ресурс]. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php.

458. Эренбург И. Люди, годы, жизнь / И. Эренбург // Русский Берлин / Сост., предисл. и персоналии В.В. Сорокиной. – М.: Изд-во Московского университета, 2003. – С. 62 – 73.

459. Эртель А.И. Письмо к В.А. Гольцеву от 15 окт. 1889 г. // А.И. Эртель. Письма / Под ред. и с предисл. М.О. Гершезона. – М., 1909. – С. 172 – 173.

460. Эртель А.И. Гарденины, их дворня, приверженцы и враги [Текст] / А.И. Эртель. [Вступ. ст. В. Кузнецова]. – М.: Правда, 1988. – 556 с.

461. Эйгес И.Р. Беллетристика / И.Р. Эйгес // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. А–П. – Стб. 98–101.

462. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Академический проект, 2000. – 222 с.

463. Эпштейн М. Фигура повтора: философ Николай Федоров и его литературные прототипы / М. Эпштейн // Вопросы литературы. – 2000. – № 6. – С. 114-124.

464. Юдин В.А. Исторический роман русского зарубежья: Учебное пособие [Текст] / Твер. гос. ун-т. – Тверь, 1995. – 125 с.

465. Юрченко Т.Г. Свидетель многих лет / Татьяна Генриховна Юрченко // Терапиано Ю.К. Встречи: 1926 – 1971 / Юрий Константинович Терапиано [Вст. ст., сост., подг. текста, ком., указатели Т.Г. Юрченко]. – М.: Intrada, 2002. – С. 5 – 16 (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).

466. Юферева О.В. Еволюція віршованих жанрів подорожі, щоденника, послання в російській поезії другої половини ХІХ століття : автореф. дис .. д-ра філол. наук: 10.01.02 / Олена Володимирівна Юферева . – Харків, 2015 . – 38 с

467. Якорь. Антология русской зарубежной поэзии / Сост. Г.В. Адамович и М.Л. Кантор; Под ред. О. Коростелева, Л. Магаротто, А. Устинова. – СПб.: Алетейя, 2005. – 416 с.

468. Яковлева Т.Б. Беллетристика М.В. Авдеева в контексте русской литературы 40 – 60-х годов XIX века : дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. : 10.01.01 «Русская литература» / Т.Б. Яковлева. – Оренбург, 2001. – 179 с.

469. Яркова А.В. Жанровое своеобразие творчества Б.К.Зайцева 1922 – 1972 годов: литературно-критические и художественно-документальные жанры: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / А.В. Яркова. – СПб., 2002. – 16 с.

470. Яновский В. Поля Елисейские: Книга памяти / В. Яновский. – 2-е изд. / Предисл. С. Довлатова. – СПб., 1993. – 277 с.

471. Bibliographie des œuvres de Zénaïde Hippus / Établie par Any Barda. – Paris: Institut d'études slaves, 1975. – (Série «Écrivains russes en France»; Tome XXXVIII).

472. Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture (the Rare Book and Manuscript Library, Columbia University). Russia in the twentieth century: the catalog of the Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture. – Boston, Mass.: G.K. Hall, 1987.

473. Heywood Anthony J. Catalogue of the Bunin, Bunina, Zurov and Lopatina Collections / Edited by Richard D. Davies, with the assistance of Daniel Riniker. – Leeds: Leeds University Press, 2000. – XXXIV, 393 p.

474. Kadir D. To World, to Globalize – Comparative Literature's Crossroads / D. Kadir // Comparative literature studies. – Pennsylvania State University, University Park, PA. – Vol. 41. No 1. – 2004. – pp. 1–9.

475. Klinger L. What Do We Really Know About Sherlock Holmes and John H. Watson? / L. Klinger // Baker Street Journal. – Vol. 54. – №3. – 2004. – pp. 6–15.

476. Konstantinovic Z. Zum gegenwertigen Augenbrick der Komparativistik: Der Weg zur Intertextualitat / Z. Konstantinovic // Bietrage zu Komparativistik und Sozialgeschichte der Literatur: Festschrift fur Alberto Martino // Hrsg. Von Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff. –

Amsterdam; Atlanta, 1997. – 898 p.

477. Matich Olga. Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Gippius. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. – 117 p. – (Centrifuga: Russian Reprintings and Printings. Vol.7).

478. Menegaldo Helene. Les Russes a Paris. 1919-1939. – Paris: Editions Autrement, 1998; русск. пер.: Менегальдо Елена. Русские в Париже. 1919-1939 / Пер. Н. Попова, И. Попов. – М.: Общество друзей Алексея Ремизова; Наталья Попова, «Кстати», 2001. – 248 с.

479. Messent P. From Private Eye to Police Procedural: The Logic of Contemporary Crime Fiction / P. Messent // Criminal Proceedings: The Contemporary American Crime Novel. – London: Pluto Press, 1997. – pp. 11–12.

480. Pachmuss T. Zinaida Hippus: An Intellectual Profile. – London: Amsterdam, 1971.

481. Pachmuss Temira. Russian Literature in the Baltic between the World Wars. – Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1987.

482. Porter D. The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction / D. Porter. – New Haven and London. – Yale University Press, 1981. – 267 p.

483. Radway J. Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular literature / J. Radway. – Chapel Hill, 1991.

484. Russian Émigré Literature: A Bibliography of Titles Held by the University of California, Berkeley, Library / Comp. by Allan Urbanic. – Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1993. – 329 p.

485. Roden B. Canonical Misconceptions III. Holmes and the Ladies / B. Roden // The Ritual. – № 18. – 1996. – pp. 32–37.

486. Russian Émigré Literature: A Bibliography of Titles Held by the University of California, Berkeley, Library / Comp. by Allan Urbanic. – Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1993. – 329 p.

446. Scaggs J. Crime fiction / J. Scaggs. – Routledge, Taylor and Francis Group. – London, 2005. – 170 p.

447. Simmons P.E. Deep Surfaces: Mass Culture and History in

Postmodern American Fiction / P.E. Simmons. – Athens, Georgia.: University of Georgia Press, 1997. – 236 p.

448. Slonim M. Modern Russian Literature: From Chekhov to the Present. Oxford University Press. New-York, 1953. – 467 p.

449. Swirski P. Between Literature and Science: Poe, Lem, and Explorations in Aesthetics, Cognitive Science, and Literary Knowledge / P/ Swirski. – Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2000. – 183 p.

450. The Detective as Historian: History and art in Historical Crime Fiction. – N.Y.: Bowling Green State University Popular Press, 2003. – 310 p.